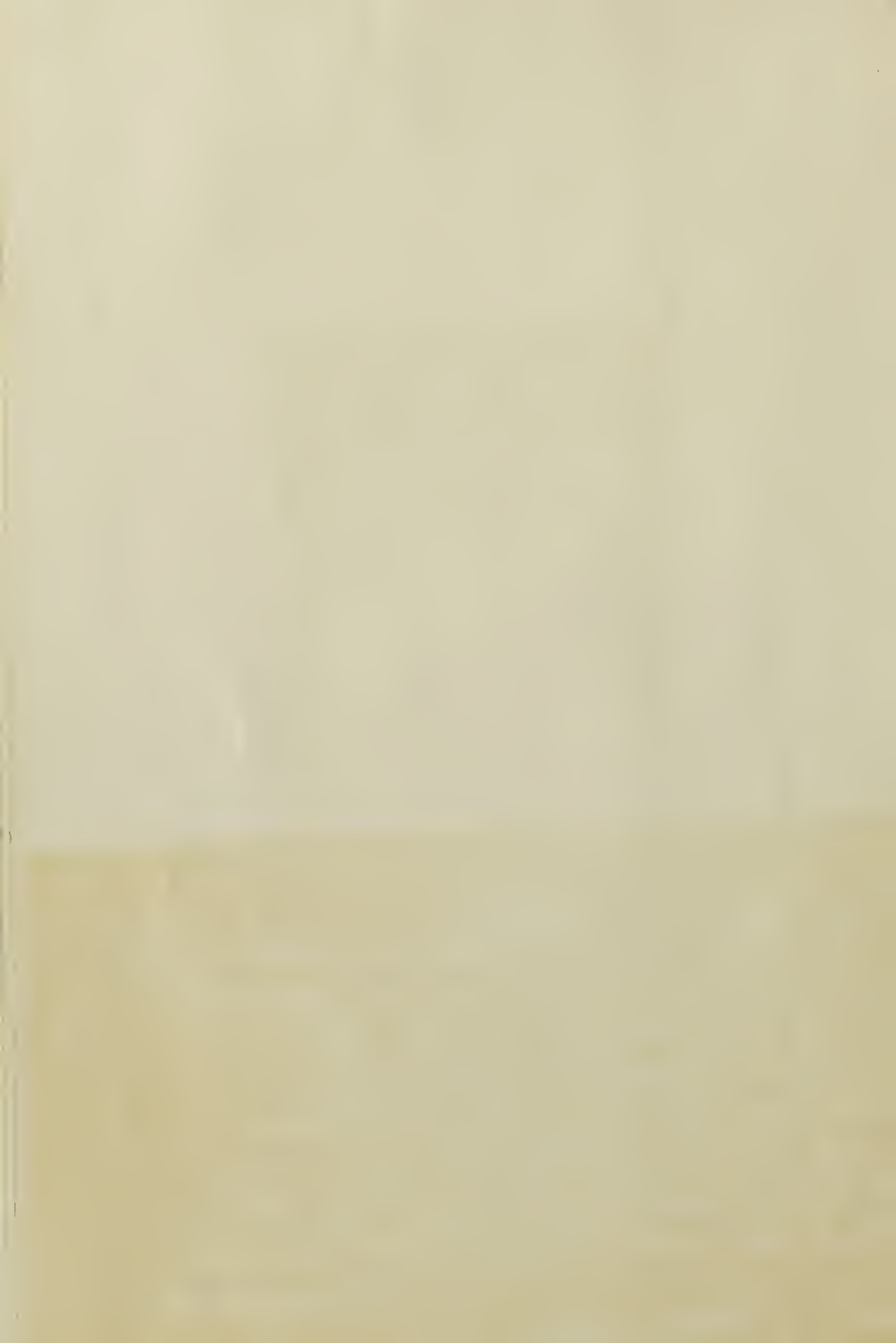
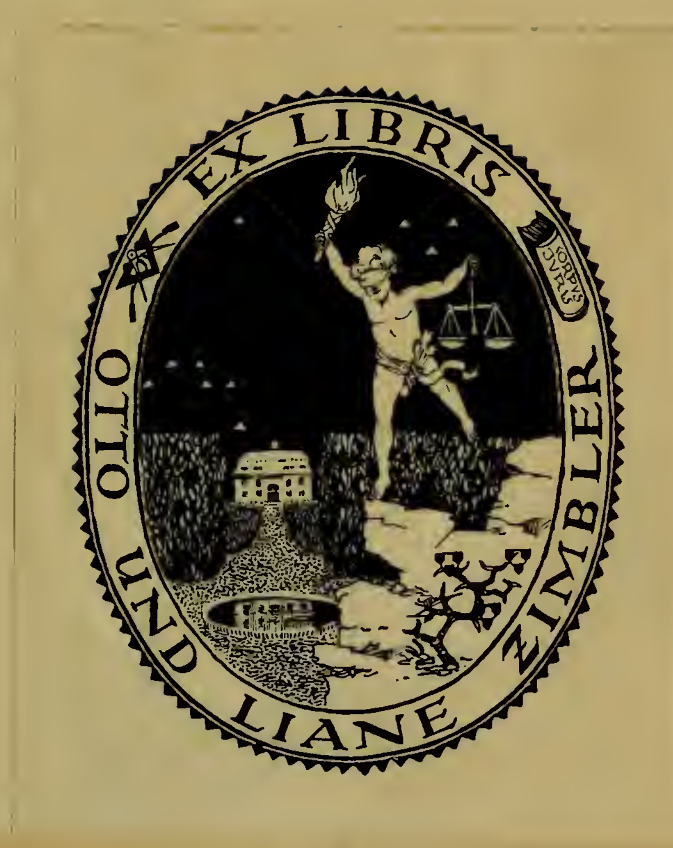












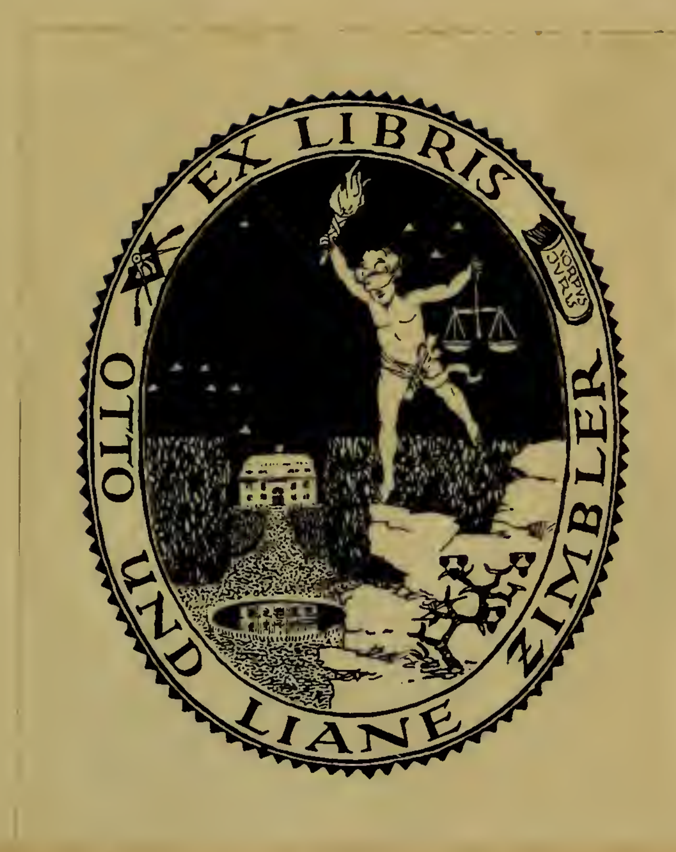
Bin leider zu alt den Pegasus zu reiten
Auch überlass' ich's gern' den sehr Gescheiten;
Bring' bloss dasselbe wie jedes Jahr.
Der Himmel mög' Dir bezahlen bar
Das Glück, das Du spendest der Gattin,
|: mit oder ohne Bubikopf :|
Und Dich erhalten für sie und das Kind!
Darin all' meine Wünsche enthalten sind.

Johana Fischer

Wien, 21. Oktober 1927



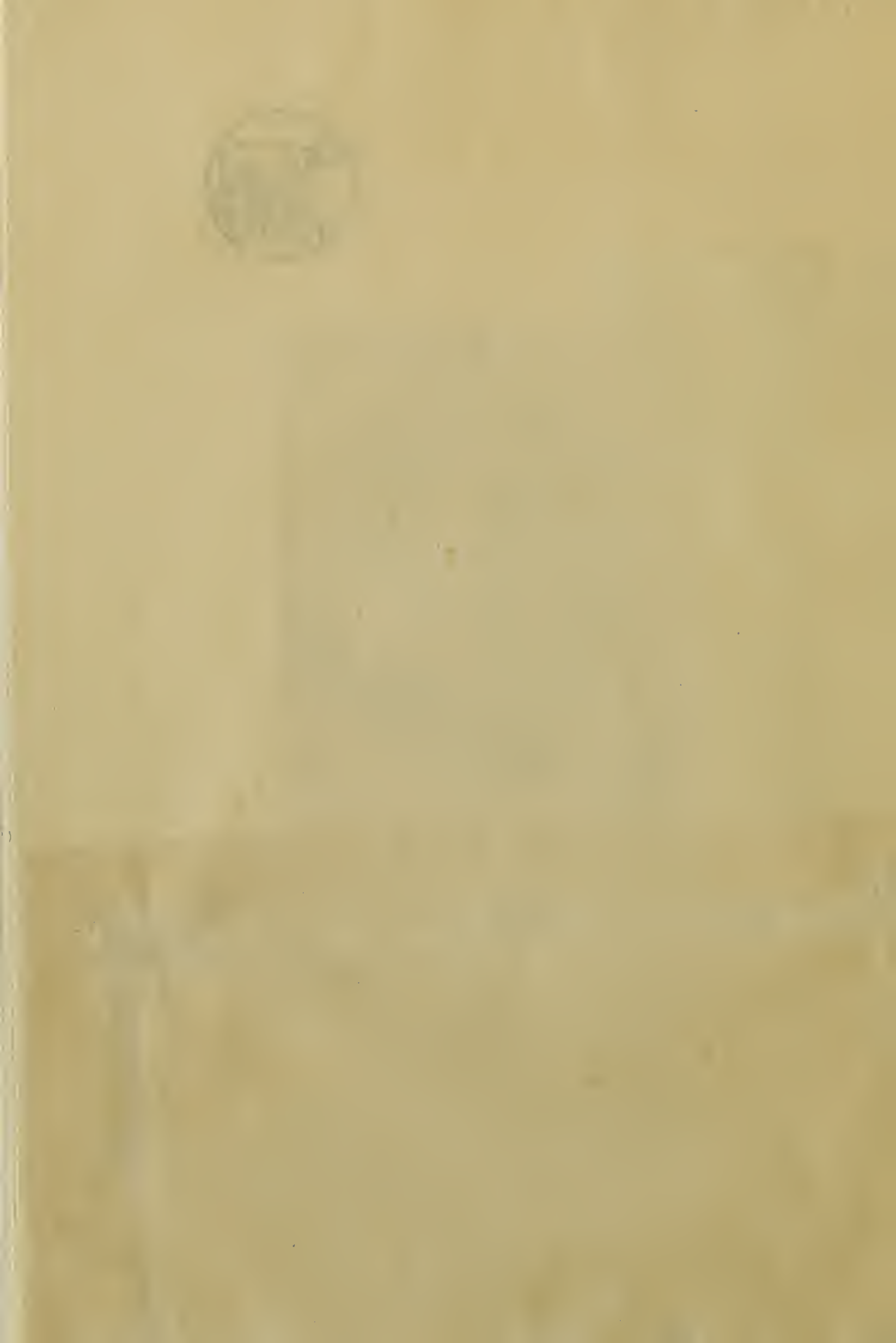




Bin leider zu alt den Pegasus zu reiten
Auch überlass' ich's gern' den sehr Gescheiten;
Bring' bloss dasselbe wie jedes Jahr.
Der Himmel mög' Dir bezahlen bar
Das Glück, das Du spendest der Gattin,
|: mit oder ohne Bubikopf :|
Und Dich erhalten für sie und das Kind!
Darin all' meine Wünsche enthalten sind.

Johana Fischer

Wien, 21. Oktober 1927



REMBRANDT

EIN KUNSTPHILOSOPHISCHER VERSUCH

VON

GEORG SIMMEL

ZWEITE AUFLAGE

KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG
1919

Vorwort

Den wissenschaftlichen Versuchen, das Kunstwerk zu deuten und auszuwerten, sollte die Entscheidung zwischen zwei Wegerichtungen zugrunde liegen. Ihren Trennungspunkt bildet das Erlebnis der Kunst, die primäre, ungeteilte Tatsache, daß das Werk da ist und in dem Aufnehmenden seine unmittelbare Wirkung übt. Von hier nun geht die analytische Richtung gleichsam abwärts. Sie sucht einerseits nach den geschichtlichen Bedingungen, die das Werk sich in die Entwicklung der Kunst verständlich einordnen lassen; sie gewinnt andrerseits aus dem Kunstwerk seine einzelnen Wirkungsfaktoren heraus: die Straffheit oder Lockerung der Form, das Schema der Komposition, die Ausnutzung der Raumdimensionen, die Farbengebung, die Stoffwahl und vieles andere.

Aber dem wissenschaftlichen Gewissen ziemt Klarheit darüber, daß auf keinem von beiden Wegen das Verständnis des Kunstwerkes als solchen oder seiner tatsächlichen seelischen Bedeutung erreicht wird. Denn zunächst: jede historische Entwicklung setzt den Wert der Sachgehalte schon voraus, um derentwillen man sich überhaupt um ihre Geschichte kümmert. Weshalb wir für die Kunst Rembrandts, aber nicht für die eines beliebigen Stümpers, die geschichtliche Entwicklung erkunden, ist ersichtlich aus dieser Entwicklung selbst nicht zu entnehmen, sondern gründet in Wertempfindungen, die wir an diese Kunst selbst, gänzlich unabhängig von den Bedingungen ihres Gewordenseins, knüpfen. An sie, als gewordene oder daseiende, wendet sich nun allerdings die angedeutete ästhetische Analyse. Hätte sie aber auch jene Komponenten des Bildes zulänglichst herausgestellt, so wäre damit weder Schöpfung noch

Eindruck des Kunstwerks voll erfaßt. Denn die fertige Kunsterscheinung freilich kann man unter vielerlei formale und inhaltliche Gesichtspunkte stellen und sie damit in lauter einzelne Eindrucksfaktoren zerlegen. Allein sie ist aus deren Zusammensetzung so wenig herstellbar und deshalb so wenig daraus verständlich, wie ein Körper als lebendiger aus den zerschnittenen Gliedern auf dem Seziertisch. Das ästhetische Nebeneinander ist ihr so wenig äquivalent wie das historische Nacheinander; denn entscheidend für sie ist etwas ganz anderes: die schöpferische Einheit, die sich jener Faktoren vielleicht als Mittel bedient, vielleicht an diesen ihre greifbare, analytisch beschreibliche Oberfläche besitzt. Es ist aber die größte Selbsttäuschung, das Wesen der Kunst und den Rang ihrer Werke als die Addierung jener Kategorien begreifen zu wollen. Ebensowenig ist der Eindruck des Kunstwerks gleich den summierten Eindrücken all der Seiten und Qualitäten seiner, die die sondernde Ästhetik heraushebt. Vielmehr, auch hier ist das Entscheidende etwas ganz Einheitliches, das sich aus oder über jenen Einzeleindrücken erhebt; und alle psychologische Analyse: wie diese und jene Farbe oder Farbengegensätzlichkeit wirke, wie leicht oder schwer wir gewisse Formen auffassen, welche Assoziationen sich an bestimmte Gegebenheiten anschließen, und alles Verwandte, läßt die schlechthin zentrale, seelische Wirkung draußen, die das künstlerische Erlebnis als solches ausmacht.

Dieses Erlebnis geht nun freilich, wie ich glaube, in die Formen wissenschaftlichen Erkennens überhaupt nicht ein. Das unmittelbare Gefühltwerden ist die einzige Art, auf die es da ist, und in ihr müssen wir es sozusagen unangerührt stehen lassen. Es bildet die Wasserscheide, an der eben zwei Richtungen der Kunsterkenntnis sich trennen. Während nämlich jene analytische Behandlung der einzelnen Bestimmungen des Kunstwerks und seines Aufgenommenwerdens gewissermaßen vor der schöpferischen und rezeptiven Erlebniseinheit stehen bleibt, beginnt nun hinter dieser eine andere Direktive der Betrachtung, die man die philosophische nennen mag. Sie setzt das Ganze des Kunstwerks, als Dasein und Erlebnis, voraus und sucht dieses nun in die ganze Weite

der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen. Als Gegenstand solchen Versuches erscheint die Rembrandtsche Kunst deshalb besonders geeignet, weil sich ihr gegenüber, durch ihren objektiven Charakter tief begründet, jenes irrationale Erlebnis in größter, der Musik am nächsten kommenden Reinheit vollzieht; d. h. in der Unberührsamkeit seines eigenen Wesens durch die analysierende Ästhetik einerseits, durch das begrifflich und metaphysisch weiterführende Denken andrerseits. Gerade dadurch aber wird das Erlebnis als ein um so ungeteilteres, um so gleichmäßiger wirksames, zur Voraussetzung der Einzelprobleme, in denen auch dieses Denken sich zu bewegen hat.

Hierin liegt die Schranke von Erörterungen, die das Kunstwerk nicht historisch, technisch oder ästhetisch aufklären, sondern, als philosophische, dasjenige suchen, was man seinen Sinn nennen kann: die Verhältnisse zwischen seinem innersten Zentrum und dem äußersten Umkreis, in dem Welt und Leben von unsern Begriffen umschrieben werden. Denn jenes primäre Erlebnis des Kunstwerks, von dem dessen philosophische Weiterführungen genährt werden, ist nicht mit objektiver Eindeutigkeit festzulegen; es bleibt, soviel Theoretisches auch von ihm ausgehen mag, in der Form der Tatsache und ist der Theorie unzugängig — zwar nicht von zufälliger Willkür bestimmt, aber von einer immerhin individuellen Gerichtetheit die die philosophischen Linien von ihm aus in mannigfaltigster Richtung verlaufen läßt. Von jeder Gruppe solcher Linien kann man beanspruchen, daß sie zu letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, zu d e n letzten zu führen.

Was mir von je als eine wesentliche Aufgabe der Philosophie erschien: von dem unmittelbar Einzelnen, dem einfach Gegebnen das Senkblei in die Schicht der letzten geistigen Bedeutsamkeiten zu schicken — das soll nun an der Erscheinung Rembrandts versucht werden. Die philosophischen Begriffe sollten nicht immer nur in ihrer eigenen Gesellschaft bleiben, sondern auch der Oberfläche des Daseins geben, was sie zu geben haben, und daran nicht, wie Hegel es tat, die Bedingung knüpfen,

daß dies Dasein schon als unmittelbares in den philosophischen Adelsstand erhoben werde. Es bleibe vielmehr ruhig in seiner schlichten Tatsächlichkeit und unter deren unmittelbaren Gesetzen, und werde erst so von dem Netzwerk der Linien umfangen, die seine Verbindung mit dem Reich der Ideen vermitteln. Dies einfache Tatsächliche ist hier jenes Erlebnis des Kunstwerks, das ich als ein unauflöslich Primäres hinnehmen will. — Daß die daran angesetzten philosophischen Richtlinien sich durchaus in einem äußersten Punkte zu schneiden, sich also in ein philosophisches System einzuordnen hätten, ist ein monistisches Vorurteil, das dem — viel mehr funktionellen als substanziellen — Wesen der Philosophie widerspricht.

Aus dieser methodischen Einstellung einerseits, aus jener individuellen Bestimmtheit des als Wirklichkeit vorausgesetzten Erlebnisses andrerseits ergibt sich die angedeutete Schranke für den Anspruch dieser Untersuchungen: sie können nur verlangen, neben andern Ausgangspunkten und andern Wegerichtungen zu stehen und sich mit diesen andern selbst dann zu ergänzen, wenn sie ihnen widersprechen. Welche Erwartungen diese Blätter befriedigen oder unbefriedigt lassen, kann sich nur aus ihnen selbst, aber nicht aus ihrem Programm entscheiden; dieses soll nur, als Grenzsetzung, die Erwartungen davor schützen, der Unbefriedigtheit von vornherein zu verfallen.

Erstes Kapitel

Der Ausdruck des Seelischen

Die Kontinuität des Lebens und die Ausdrucksbewegung.

Die praktischen Notwendigkeiten und die Arbeitsteilung unserer aufnehmenden und wirkenden Kräfte lassen uns selten das Leben in seiner Einheit und Ganzheit, sondern vielmehr seine einzelnen Inhalte, Schicksale, Zuspitzungen empfinden — Stücke und Teile, aus denen das Ganze sich zusammensetzt. Dies ist darauf gegründet, daß unser Leben die Form eines mit wechselnden Inhalten ablaufenden Prozesses hat, die Inhalte aber, außer daß sie in der Lebensreihe stehen, auch noch in allerhand andere: logische, technische, ideale Reihen eingeordnet werden können. Ein angeschauter Gegenstand z. B. ist nicht nur ein Akt des Vorstellens, sondern er steht in einem System physikalischer Erkenntnis, ein Willensentschluß ist nicht nur ein inneres Tun, sondern er stellt einen bestimmten Grad in der Reihe objektiver sittlicher Werte dar, eine Ehe ist nicht nur das Erlebnis der beiden Subjekte, sondern ein Element einer historisch-sozialen Verfassung. Indem die gesondert betonten Inhaltlichkeiten nun aber doch wiederum als „das Leben" gelten, scheint dieses eine Aneinanderreihung ihrer zu sein und als hätten sie seinen Charakter und seine Dynamik pro rata unter sich aufgeteilt. Dieser Begriff des Lebens als der Summe aller nacheinander auftretenden Augenblicke ist indes an dem kontinuierlichen Fluß des realen Lebens gar nicht zu vollziehen, setzt vielmehr an dessen Stelle die Addition jener, nach Sachbegriffen bezeichenbaren Inhalte, der Inhalte also, insofern sie gerade nicht als Leben, sondern als irgendwie festgewordene ideelle oder dingliche Gebilde gelten.

Nun glaube ich aber noch an eine andere mögliche Betrachtungsweise des Lebens, die das Ganze und die Teile nicht derart voneinander sondert, für die überhaupt die Kategorie von Ganzem und Teil auf das Leben nicht anwendbar ist; sondern dieses ist ein einheitlicher Verlauf, dessen Wesen es ist, als lauter qualitativ oder inhaltlich unterscheidbare Momente dazusein. Jene erste Vorstellungsart gravitiert zu dem „reinen Ich" oder zu der „Seele", die gewissermaßen etwas für sich sind, jenseits der in ihnen auftauchenden, nach Sachbegriffen ausdrückbaren Inhalte. Mir aber scheint der ganze Mensch, das Absolute von Seele und Ich, in jedem jeweiligen Erlebnis enthalten zu sein; denn die in ihm geschehende Produktion wechselnder Inhalte ist die Art, auf die das Leben lebt, und es behält sich nicht eine irgend abtrennbare „Reinheit" und Fürsichsein jenseits seiner Pulsschläge vor. In einem ähnlichen Gedankengange, der den „Charakter" des Menschen und seine einzelnen Handlungen betrifft, sagt Goethe einmal: „Die Quelle kann nur gedacht werden, insofern sie fließt". Es handelt sich um Überwindung des Gegensatzes von Vielheit und Einheit, der Alternative: daß die Einheit von Mannigfaltigkeiten entweder jenseits ihrer liegt, als ein Höheres und Abstraktes — oder, in dem Gebiet der Mannigfaltigkeiten verbleibend, sich aus diesen, Stück für Stück, zusammensetzt. Mit keiner dieser Formeln aber ist das Leben auszudrücken. Denn es ist eine absolute Kontinuität, in der es zusammensetzende Stücke oder Teile nicht gibt, die vielmehr in sich Einheit ist, aber eine solche, die in jedem Augenblick sich als ganze in einer andern Form äußert. Dies ist nicht weiter zu deduzieren, weil das Leben, das hiermit irgendwie zu formulieren versucht wird, eine fundamentale, unkonstruierbare Tatsache ist. Jeder Augenblick des Lebens ist das ganze Leben, dessen stetiger Fluß — dies eben ist seine unvergleichliche Form — seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe hat, zu der er sich jeweilig hebt; jeder jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebensablauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente, und schon deshalb ist jede jetzige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist.

Sucht man für die Rembrandtsche Lösung seiner Bewegungsprobleme, größeren wie geringeren Umfanges, einen theoretischen Ausdruck, so steht sie völlig im Zeichen dieser Auffassung des Lebens. Während in der klassischen und der in engerem Sinne stilisierenden Kunst die Darstellung einer Bewegung durch eine Art Abstraktion geschieht, dadurch, daß der Anblick eines bestimmten Momentes dem bis zu ihm hin und unter ihm fortströmenden Leben entrissen wird und zu einer selbstgenugsamen Form kristallisiert — scheint bei Rembrandt der dargestellte Moment den ganzen, bis zu ihm sich hinlebenden Impuls zu enthalten, er erzählt die Geschichte dieser Lebensströmung. Er ist nicht ein zeitlich fixierter Teil einer physisch-psychischen Bewegtheit, jenseits dessen, zu künstlerischer Formung herausgehobenen Fürsichseins noch das Ganze eben dieser Bewegtheit, dieses innerlich abrollenden Ereignisses, stünde; sondern er macht anschaulich, wie der eine dargestellte Augenblick der Bewegung wirklich die ganze Bewegung ist oder vielmehr überhaupt Bewegung und nicht ein verfestigtes So und So ist. Es ist die Umkehrung des „fruchtbaren Momentes". Während dieser die Bewegung von ihrem Jetzt her für die Phantasie in die Zukunft führt, sammelt der Rembrandtsche ihre Vergangenheit in dieses Jetzt: nicht sowohl ein fruchtbarer, als ein erntender Moment. Wie es das Wesen des Lebens ist, in jedem Augenblick ganz da zu sein, weil seine Ganzheit nicht die mechanische Summierung von singulären Augenblicken, sondern ein kontinuierliches und kontinuierlich formwechselndes Strömen ist — so ist es das Wesen der Rembrandtschen Ausdrucksbewegung, das ganze Nacheinander ihrer Momente in der Einmaligkeit eines einzelnen fühlen zu lassen, ihre Zerspaltung in dieses Nacheinander getrennter Momente zu überwinden. Wie diese Bewegungen bei der Mehrzahl der Maler dastehen, scheint es, als hätte der Künstler in der Phantasie oder am Modell gesehen, wie die bestimmte Bewegung aussieht, und hätte nach diesem fertigen, zu der Vollendung seiner Oberfläche gelangten Phänomen das Bild, realistisch oder nicht, gestaltet. Bei Rembrandt aber scheint der Bewegungsimpuls, wie er von seinem Wurzelpunkt

her mit seelischer Bedeutung geladen oder von ihr geführt ist, zugrunde zu liegen, und aus diesem Keim, dieser gesammelten Potentialität des Ganzen und seines Sinnes entwickelt sich die Zeichnung Teil für Teil, wie sich entsprechend auch die Bewegung in der Wirklichkeit entfaltet. Der Ausgangspunkt oder das Fundament der Darstellung ist bei ihm nicht das gleichsam von außen gesehene Bild des Momentes, in dem die Bewegung auf ihrem darzustellenden Höhepunkt, einem in sich abgeschlossenen Querschnitt durch ihren zeitlichen Verlauf, angelangt ist; sondern es ist von vornherein die wie in eine Einheit zusammengefaßte Dynamik des ganzen Aktes in ihm. Das Ganze des expressiven Sinnes, den die Bewegung hat, liegt deshalb schon in dem allerersten Strich; mit der Schauung oder dem Gefühl, das das Seelische und das Äußerliche der Bewegung als eines und dasselbe enthält, ist dieser Strich schon angefüllt. Daher wird es begreiflich, daß Gestalten seiner Handzeichnungen und der skizzenhaft-linearen Radierungen — hier noch deutlicher als auf den Gemälden — von denen nur ein Minimum von Strichen, man möchte sagen: fast gar nichts auf dem Papier steht, dennoch eine absolut unzweideutige Haltung und Bewegung und ebendamit die seelische Zuständlichkeit und Intention aus deren ganzer Tiefe mit voller Überzeugungskraft vortragen. Wo die Bewegung auf das Definitivum ihrer Darstellung hin gesehen ist, in der Ausgedehntheit ihres Erscheinungsmomentes, da bedarf es, damit sie zu ihrem vollständigen Ausdrucke komme, prinzipiell einer Vollständigkeit der Erscheinung. Hier aber ist es, als wenn ein Mensch einen tiefsten Affekt, der ihn ganz durchschüttert, aussprechen will: er braucht gar nicht den ganzen Satz zu sagen, der den Inhalt seiner Bewegtheit logisch ausbreitet, da doch schon am ersten Worte der Stimmklang alles offenbart.

Natürlich ist damit kein vermittlungsloser Unterschied gegen alle anderen Künstler gemeint. Es handelt sich um die Differenz von Prinzipien, die als Prinzipien freilich polar entgegengesetzt sind, zwischen denen aber die empirischen Erscheinungen eine Stufenreihe größeren oder geringeren Teil-

habens an beiden darstellen. Das ist um so ersichtlicher, als die Ausdrucksbewegungen bei dem jüngeren Rembrandt selbst von der bloßen Außensicht ausgehen. Wie sich z. B. — um jetzt nur bei den Bildern zu bleiben — in dem Raub der Europa von 1632 oder dem wenig späteren Mene Tekel, oder dem Ungläubigen Thomas die Gestalten bewegen, das ist ausschließlich das fixierte Phänomen eines Bewegungsmomentes. Dann setzt, etwa mit der Berliner Täuferpredigt, die von innen her innervierte, in der letzten seelischen Schicht vorbereitete Bewegung ein, die, mit allerhand Schwankungen noch in den vierziger, ja fünfziger Jahren, schließlich seinen Bildern einen mit nichts anderem vergleichlichen Charakter gibt.

Seine künstlerische Vision enthält nicht einfach die Sichtbarkeit der Geste in ihrem Darstellungsmoment, ihr Sinn und ihre Intensität entsteht sozusagen nicht erst in der Ebene der Anschauung, sondern lenkt und füllt schon den ersten Strich, der also die Totalität des innerlich-äußerlichen Vorgangs (in seiner eigentümlich künstlerischen Ungeschiedenheit) vollgültig offenbart. Wie es nun als die tiefere Formel des Lebens erschien, daß seine Totalität nichts außerhalb seiner einzelnen Augenblicke ist, sondern daß es in jedem dieser ganz da ist, weil es eben ausschließlich in der Bewegung durch all diese Entgegengesetztheiten hindurch besteht — so offenbart die bewegte Gestalt bei Rembrandt, daß es sozusagen in dem Sich-darleben und Sich-darbieten eines inneren Schicksals keinen Teil gibt, daß vielmehr jedes, von irgendeinem Gesichtspunkt der Anschaulichkeit herausgesonderte Stück das Ganze dieses inneren und sich ausdrückenden Schicksals ist. Daß er jedes Teilchen der bewegten Gestalt als ihre Ganzheit darzustellen vermag, das ist der ebenso unmittelbare wie symbolische Ausdruck davon, daß jeder der kontinuierlich verbundenen Augenblicke des bewegten Lebens das ganze, in dieser bestimmten Gestalt Person-gewordene Leben ist.

Sein und Werden im Porträt.

Dieselbe Formel, die über das Verhältnis zwischen dem dargestellten Bewegungsmoment und dem ganzen, sich ausdrücken-

den Innenereignis herrscht, bestimmt Rembrandts Gestaltung des Porträts als solchen. Die letzte und allgemeinste Intention des italienischen Porträts ist in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums eingeordnet: Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt; das flutende Werden, der historische Wechsel der Formen, die Entwicklungen ohne definitiven Vollendungspunkt — das widerstrebte der plastischen, auf die Selbstgenugsamkeit des Formungswertes gehenden Sinnesart der Griechen. Und auf so geschlossenes Sein, auf die zeitlos qualitative Wesenheit des Individuums geht das Renaissanceporträt. Die Wesenszüge der Person sind wie nebeneinander in fester Geformtheit ausgebreitet; und obgleich selbstverständlich Schicksale und innere Entwicklung zu der dargebotenen Erscheinung geführt haben, so sind doch für deren Eindruck diese Momente des Werdens ausgeschaltet, wie die Stationen einer Rechnung da nicht in Frage kommen, wo nur nach ihrem Resultat gefragt wird. Das klassische Porträt hält uns in dem Augenblicke seiner Gegenwart fest, aber dieser ist nicht ein Punkt in einer Reihe des Kommens und Gehens, sondern er bezeichnet die jenseits einer solchen Reihe stehende zeitlose Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz. Dies entspricht einerseits dem Begriffsrealismus, der sowohl das Nebeneinander der Existenzen wie das Nacheinander der Existenz in ein einmaliges Gebilde, das übereinzeln und doch real ist, zusammenzieht, andererseits unserer Vorstellung von der äußerlich-natürlichen Wirklichkeit. Denn so sehr in dieser jede Erscheinung durch die vorhergehende streng kausal bestimmt ist, so ist doch das Vergangene völlig und sozusagen selbstlos in seine Wirkung aufgegangen, es ist als Vergangenes verschwunden und gleichgültig geworden, schon weil andere Ursachenkombinationen prinzipiell zu dem gleichen Effekt führen konnten. In dieser Analogie, teils mit Metaphysischem, teils mit Physischem stellt sich die Renaissance das Problem des Porträts. Anders aber ist die Formung des Seelischen als solchen. In seinem Verlaufe ist die Ursache nicht in ihre Wirkung aufgelöst und in ihrer besonderen Bestimmtheit irrele-

vant geworden, sondern in der Gesamtentwicklung der Seele empfinden wir jede Gegenwart als gerade nur durch diese bestimmte Vergangenheit möglich (obgleich einzelne, künstlich isolierte Partialverläufe jene physische Analogie zeigen mögen). Das Vergangene ist hier nicht nur Ursache des Späteren, sondern seine Inhalte legen sich als Erinnerungen oder als dynamische Realitäten, deren Wirkungen aber von gar keiner andern Ursache ausgehen könnten, Schicht um Schicht übereinander, und damit wird — so paradox der Ausdruck ist — das Nacheinander zur wesentlichen Form jedes Gegenwartsbestandes der seelischen Ganzheit. Wo also die Seele nach ihrer wirklichen Eigenart die Gestaltung bestimmt, kommt es nicht zu deren Zusammenziehung auf jene Art von anschaulicher Abstraktion, in der alle Bestimmtheiten sich in einem Ein-für-alle-Mal, in zeitloser Wesenhaftigkeit bieten. An den Rembrandtschen Porträt-Physiognomien empfinden wir sehr deutlich, daß ein Lebenslauf, Schicksal an Schicksal fügend, dieses Gegenwartsbild erzeugt, es versetzt uns gewissermaßen auf eine Höhe, von der der Weg bis zu ihr hinauf überschaubar ist — so wenig irgendein Inhalt dieser Vergangenheit naturalistisch anzugeben wäre, wie sonst wohl Porträts mit psychologischer Tendenz es nahelegen wollen. Dies wäre ein anekdotisches oder literarisches Interesse jenseits der reinen Kunstlinie. Wunderbarerweise trägt Rembrandt in die feste Einmaligkeit des Anblicks das ganze bewegte Leben ein, das zu ihr geführt hat, die sozusagen formale Rhythmik, Gestimmtheit, Schicksalstönung des vitalen Prozesses. Es handelt sich nicht — wie man Rembrandt manchmal zu deuten suchte — um gemalte Psychologie. Denn alle Psychologie ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt

ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch — ein Unterschied, dessen Tiefe leicht unbemerkt bleibt, wenn man sich nicht des Lebens als jederzeitiger Totalität und stetigen Formwechsels in seinem Gegensatz zu jeder herausgesonderten, für sich logisch fixierbaren Einzelqualität bewußt wird. Denn nur diese Lebensdynamik, nicht aber ihr mit einzelnen Begriffen anzugebender Inhalt oder Charakterzug ist der Bildner unserer Züge.

Und wie Rembrandt in die einzelne Ausdrucksbewegung die Einheit ihrer Geschichte, von der bloßen Potentialität des ersten Impulses an, mit Eins zur Darstellung und Empfindung gebracht hat, so hat er — gleichsam „mit großen Buchstaben geschrieben" — die ganze persönliche Entwicklungslinie so in das Jetzt der Anschauung gebannt, daß sie in einer eigentümlich intuitiven Weise, trotz und mit ihrer Nacheinander-Form, in diesem Jetzt unmittelbar gegeben und aus ihm ablesbar ist. Rembrandt hat so der Lebensbewegtheit einen bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck gewonnen, freilich einen, der nicht Methode oder Stil werden kann, sondern an die persönliche Genialität gebunden bleibt. Gewiß fehlt es dem Florentiner und Venezianischen Porträt nicht an Leben und Seele. Allein es ist eine allgemeine Formgebung da, die die Elemente der Unmittelbarkeit ihres Erlebtwerdens und damit der Ordnung des Nacheinander entreißt: die Form hat eine Geschlossenheit in sich, der sich von der seelischen Bewegtheit nur deren Resultate als Material zur Verfügung stellen. Jener typisierende Stil braucht hier keine inhaltliche Ähnlichkeit der Individuen zu bewirken (obgleich freilich in der Sienesischen und teilweise in der Umbrischen Kunst die Menschen alle sich auch irgendwie ähnlich sehen), aber er bewirkt eine besondere Art von „Allgemeinheit", nämlich die Darstellung des ideellen Individuums, das durch die Abstraktion aus all seinen einzelnen Lebensmomenten zustandekommt. Bei Rembrandt bedeutet die Allgemeinheit des individuellen Menschen die Akkumulation eben dieser, gewissermaßen ihre historische Ordnung bewahrenden Momente.

Dieser ganz problematische Ausdruck begibt sich in die Nähe der Addition einzelner Momente, die ja als Lebensausdruck gerade

verneint wird. Er gilt nur, insofern man solche Zerlegung als eine psychologisch-technische Hergebrachtheit einmal annehmen und sie gewissermaßen nachträglich wieder zur Lebenstotalität formen will. Mit dieser Akkumulation oder als sie enthalten Rembrandts Porträts die Bewegtheit des seelischen Lebens, während das klassische Porträt nicht nur zeitlos im Sinne der Kunst überhaupt ist, d. h. unabhängig von der Einstellung zwischen ein Vorher und ein Nachher der Weltzeit, sondern in sich selbst, in der Ordnung seiner Momente, eine immanente Zeitlosigkeit besitzt. Daher sind die reichsten und ergreifendsten Porträts Rembrandts die von alten Leuten, weil an ihnen ein Maximum gelebten Lebens zur Überschau gelangt; in Porträts von Jugendlichen hat er dasselbe nur mit einigen Titusbildern durch eine Drehung der Dimension erreicht, indem hier gewissermaßen das zukünftige Leben mit seinen Entwicklungen und Schicksalen ebenso akkumuliert und als Gegenwart des zukünftigen Nacheinander erschaubar wird, wie dort die bereits abgelaufene Zeitfolge.

Die Reihen der Porträts und der Handzeichnungen.

Und nun greift die Kontinuität der fließenden Lebensganzheit, die sich im einzelnen Porträt sammelt, über dieses hin und drückt sich, real und symbolisch, in Rembrandts offenbarer Neigung aus, einen und denselben Menschen auf mehrfachen Lebensstufen malerisch zu erfassen. Es wiederholt sich damit, in weiterem Bezirke, das Grundgefühl, daß das Leben sozusagen nicht in einem Gestaltungsmoment zu verfestigen ist; in der Reihe der Bilder einer Person, d. h. in der Tatsache, daß es eine Reihe ist, legt sich auseinander, was das einzelne Bild in der Form der Intensität zeigt. Hier ist vor allem an die Reihe seiner Selbstporträts zu denken und wie gerade sie, als Reihe, sich in Gegensatz zu der klassischen Menschenauffassung setzt. Tizian und Andrea del Sarto und ebenso Puvis de Chavannes und Böcklin haben je einige wenige Selbstporträts hinterlassen, in denen sie ihr unveränderliches Wesen ein für allemal niederzulegen dachten. Wie aber bei Rembrandt in jeden als Bild erfaßten Augenblick

das ganze Leben einströmt, so strömt es auch weiter, bis zu dem nächsten Bild hin, sie lösen sich gleichsam in ein ununterbrochenes Leben auf, in dem sie kaum Haltepunkte bezeichnen: es ist nie, es wird immer. Ich weiß sehr wohl, daß man die außerordentliche Zahl dieser Selbstporträts und seiner Familienbildnisse aus rein malerischen Problemstellungen ableiten will. Alle Argumente dafür als wahr angenommen, scheint mir diese Isolierung des „rein malerischen" Interesses angesichts der aus jedem Porträt herausglühenden Leidenschaft der Menschendarstellung etwas völlig Künstliches und eine ganz irreale Abstraktion zu sein — begreiflich nur aus einer Zeit, deren an sich höchst gerechtfertigte Reaktion auf eine anekdotische und irgendwelche kunstfremde „Ideen" übermittelnde Kunst schließlich den Sinn für die Einheit des Kunstwerkes schwer geschädigt hat. Die schlechthin einzige Kraft und Tiefe, mit der diese Bildnisse jeweils den ganzen Menschen hinstellen, wäre ein gar zu merkwürdiger Zufall, wenn Rembrandt wirklich nur das gewollt hätte, was für die abstrakt artistische Auffassung heute das „rein Malerische" heißt. Jedenfalls, wie die Bilder dastehen, erscheint als ihr „malerisches" Problem einfach die Darstellung einer menschlichen Lebensganzheit, aber wirklich als malerisches, nicht als psychologisches oder metaphysisches oder anekdotisches Problem. Wie das aber schon im einzelnen Bilde außerhalb der kristallinischen Schranken der Klassik geschah, so wurde es expliziert oder dehnte sich gleichsam zu der Vielheit der Porträts des gleichen Modells, an der er sich gar nicht genugtun konnte. Durch jede dieser Reihen, richtiger: als sie, vibriert je ein Leben, das in seiner Einheitlichkeit immer neu, in seiner Neuheit immer eines ist. Es wäre ein falscher Ausdruck, daß die Bestandteile dieser Reihen sich jeweils „ergänzen"; denn ein jeder ist schon — in Ungeschiedenheit — ein künstlerisches und ein Lebensganzes, weil dies eben das Geheimnis des Lebens ist: daß es in jedem Augenblick das ganze Leben und doch jeder Augenblick von jedem andern unverwechselbar verschieden ist. Darum wird die Offenbarung seiner Lebensauffassung, für die ihm freilich diese theoretische Formulierung wohl sehr ferngelegen hätte, von der

künstlerischen Tatsache dieser Reihen, zunächst seiner Selbstporträts, erst vollendet. Und noch einmal endlich und in ganz anderer Wendung versinnbildlicht sich dieses Wissen um das Leben, das nicht in Begriffen, sondern in Schöpfungen spricht, an der Reihe seiner Handzeichnungen. So sehr die Ausdrucksbewegungen seiner Gemälde und Radierungen die Übermomentaneität des Lebens zeigen, so sind sie als ganze doch geschlossene in sich ruhende Gebilde, die das schöpferische Leben aus diesem selbst heraus und in feste Grenzen, in die Objektivität und Inselhaftigkeit des fertigen Kunstwerks gesetzt hat. Die Handzeichnungen aber sind nur wie Stationen, durch die dieses Leben ohne Aufenthalt hindurchgeht, sie sind wie die einzelnen Vollzüge seines Verlaufes, statt daß es sich an ihnen, wie schließlich doch an den Gemälden, irgendwie staute. Sie haben in ihrer Gesamtheit — viele Ausnahmen vorbehalten — einen andern Charakter als die Handzeichnungen anderer Meister. Diese sind entweder bildmäßiger Art; ihre Intention, zu Ende gelangt oder nicht, ist das für sich stehende, von einem ideellen Rahmen umgrenzte Kunstgebilde; oder sie sind Skizzen oder Studien, Bruchstücke oder Versuche, wobei ihr Sinn auf Zusammenhängen technischer oder vorbereitender Art ruht. Rembrandts Zeichnungen entziehen sich dieser Alternative. Sie haben etwas eigentümlich Unabgeschlossenes, als setzte sich eine unmittelbar an die andere an, wie ein Atemzug an den andern, und doch hat keine das Über-sich-Hinausweisende der Skizze — sie hat das Zusammen von Ganzsein und Weiterfließen, das jedem Aktus unserer Lebendigkeit und nur ihm eigen ist. Man kann wohl sagen, daß erst Rembrandts Handzeichnungen in ihrer Ganzheit das fundamentale lebendige Wesen seiner Kunst erschließen, das sich in seinen Gemälden und ihren Ausdrucksbewegungen in je eine einzelne Objektivierung zusammengezogen hat.

Verschlossenheit und Offenheit der Porträtgestalt.

Vielleicht klärt sich jetzt noch ein eigentümlicher Unterschied gegen das Renaissanceporträt auf. Ich sagte von diesem, daß es seinen Charakter gleichsam zeitlos ausbreite, in einer Ab-

straktion, die die vitale Bewegtheit seines Gewordenseins ausschalte und nur seine reinen Inhalte in sich aufnehme. Obgleich das so Aufgenommene sich innerhalb dieses Stiles mit der größten Deutlichkeit darstellt, so bestimmt damit das Cachet des Geheimnisvollen oder Rätselhaften der Persönlichkeit ihren Eindruck eher in höherem als in geringerem Grade. Denn es ist in unserm innerlich-äußerlichen Sein etwas Dunkles und Verhangenes, das eine Verständlichkeit, soweit sie überhaupt dafür in Frage kommt, nur von dem Lebensprozeß seines Werdens aus gewinnt. Indem das klassische Porträt oberhalb der Ebene, in der dieser verläuft, zu einer höchst geschlossenen Einheit von Stil und Eindruck gelangt, bekommt die dargestellte Persönlichkeit jenes eigentümlich Verschlossene, das an so vielen Renaissancebildnissen auffällt. Zweierlei ist hieran höchst merkwürdig. Einmal, daß ein Zug, der doch nur den künstlerischen Stil charakterisiert, ein Formungsprinzip, das nur die Darstellung als solche leitet — sich in eine Qualität des dargestellten Subjektes fortsetzt. Die Renaissancestilisierung, in deren Gesichtswinkel das Modell nach der Zeitlosigkeit seiner reinen Form eintritt, verschließt in einem gewissen Sinn und Maß das Verständnis dieses Modells nach seinem zeitlich entwickelten Leben; und während sonst jedes reifere Kunstbetrachten den Charakter der Darstellung und den Charakter des Dargestellten durchaus getrennt hält (die Darstellung des Sinnlichen oder des Banalen braucht keine sinnliche oder banale Darstellung zu sein), scheint sich hier Charakter oder Wirkung des Stiles als solchen unvermeidlich auf die persönliche Wirklichkeit des Objektes zu projizieren. Daß hier der Mensch in einer Schicht seiner Erscheinung ergriffen wird, die uns einer bestimmten Intuition seines Lebens fernstellt — dies wirkt als eine Verschlossenheit dieses Menschen, die ihm, als Subjekte jenseits der Kunst, zukäme!

Und nicht weniger merkwürdig ist es, daß gerade die mit diesem Stil gewonnene Deutlichkeit und gewissermaßen rationalistische Bestimmtheit der Darstellung ihre Inhalte in solche Rätselhaftigkeit und Undurchdringlichkeit rückt! Dies öffnet einen tiefen Blick in die Divergenz zwischen der zeitlos-logischen

Verbindung von Inhalten (auch wenn es sich, wie hier, um die Logik der Anschaulichkeit handelt) und ihrer vitalen, im Zeitstrom sich vollziehenden Verbindung; es zeigt, wie sehr die begriffene Einheit der ersteren noch immer die letztere als ein Geheimnis bestehen läßt. Die Wirkung von Rembrandts Bildnissen ist gerade entgegengesetzt. Von so tiefem Leben durchschüttert, in so lang laufende Schicksalsfäden versponnen seine Figuren uns oft erscheinen — keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest oder Tizians Junger Engländer im Pitti. Mit solchen verglichen ist Rembrandts Auffassungs- und Vortragsweise zwar unvergleichlich vibrierend, in das Dämmernde und sozusagen Unendliche sich verlaufend, der logischen Durchsichtigkeit entbehrend; aber mit alledem ist der dargestellte Mensch für uns sehr viel aufgeschlossener, bis auf den Grund durchleuchtet, ein verständlich vertrautes Wesen. Und das wird keineswegs daran liegen, daß Rembrandts Modelle unkompliziertere, gradlinigere Menschen waren als jene differenzierten und mit allen Kulturfinessen geladenen Renaissance-Italiener. Sondern vielmehr daran, daß Rembrandts verschlungenere, an Elementen reichere, scheinbar ungeklärtere Auffassung des Menschen die seelische Reihe von Entwicklungen und Schicksalen, die die aktuelle Erscheinung aufgeformt haben, in dieser fühlbar und dadurch sie selbst nachfühlbar und von innen her verständlich gemacht hat. In der klaren Harmonik und Ausbalanciertheit des Renaissanceporträts tragen gleichsam die Elemente sich gegenseitig, die geistdurchdrungene Körperlichkeit wird nach den Gesetzen aktueller Anschaulichkeit geformt; im Rembrandt-Porträt werden die erscheinenden Elemente, außer ihrer unmittelbaren Relation zueinander, gleichsam von einem dahintergelegenen Punkt her geformt, im sinnlichen Erfassen ihrer wohnen wir der Dynamik des Lebens und Schicksals bei, die sie ausgehämmert hat. Was nach den Kategorien der Intellektualität ganz widerspruchsvoll und mit ihnen nur höchst unvollkommen ausdrückbar ist, ist hier künstlerisch gekonnt: in ein rein anschauliches Gebilde,

ohne jede literarische oder außerkünstlerische Assoziation, ist sein lebendiges Gewordensein hineingeformt, die Darstellung des aktuell Anschaulichen hat die Zeitlichkeit eines langen Lebensverlaufes, nach seiner Gewalt und Rhythmik, in sich aufgenommen, ohne daß das Nacheinander am Nebeneinander oder dieses an jenem zerbrochen wäre. Es wird das Freischwebende, Sichselbst-Tragende jener andern Gebilde durch die Schichtung der Vergangenheiten ersetzt, mit diesen letzteren, die sich irgendwie in ein Dunkel verlieren, ist das Gegenwärtige durch die Lebensströmung in wirksame Berührung gebracht. — Die ganze Kunst des italienischen Seicento ist, bei aller expressiven Leidenschaftlichkeit, durchaus von der Tendenz auf rationalistische Klarheit geleitet. Jede Gestalt soll völlig unzweideutig verraten, was in ihr vorgeht, jeder Affekt bis aufs letzte genau anschaulich hingestellt werden, die Bewegungen und Stellungen werden bis zum Unmöglichen hin gesteigert, um dem Beschauer ja keinen Zweifel über das zu lassen, was die Personen empfinden. Die Descartessche „Deutlichkeit" wird gesucht. Eine tiefe seelische Schamlosigkeit liegt darin — auch wenn der Gegenstand, als Realität gedacht, das Gebiet der Scham nicht berührt. Man muß sich diesen Zug der höchst kultivierten, auf gute Form und Repräsentation erpichten, vielfach preziösen Gesellschaft Italiens vor Augen halten, um die reine Seelenhaftigkeit des literarisch wenig gebildeten Müllersohnes zu würdigen, der während seiner höchsten Leistungsperiode in einer elenden Kneipe kampierte, ein Bauernmädchen zur Geliebten hatte und jenen dekorativen Italienern als Barbar erschienen wäre; und der im Ausdruck alles Seelischen die höchste Zartheit, Zurückhaltung und Verschleiertheit zeigte, die die ungesuchten Züge der Seele sind, wenn sie wirklich rein als Seele wirkt*). Gewiß, das 17. Jahrhundert hatte auf seine

*) Gerade in bezug auf diesen Charakter seiner Ausdrucksbetonung ist es höchst lehrreich, daß in gewissen gefälschten Handzeichnungen Affekte von außerordentlicher, ja krasser Deutlichkeit vorgetragen sind. Der Fälscher glaubte offenbar, durch diese Vehemenz des Ausdrucks seinem Blatt die Rembrandtsche Seelenhaftigkeit möglichst nachdrücklich und überzeugend zu imprägnieren. Aber gerade dadurch hat er sich verraten: die aufdringliche Offenheit der seelischen Aussprache macht

Weise die Seele neu entdeckt, mit schärferem Bewußtsein als es vorher bestand, wie Descartes im Cogito, ergo sum. Aber zu ihrer Aussprache besaß der Barock nur mechanistische Mittel, die, um ihr Ziel zu erreichen, sich ins Maßlose steigerten, ohne es doch greifen zu können, da es von vornherein in einer anderen Ebene lag. Es ist aber das Wesen des Lebens, daß sein eigentliches Verständnis ausbleibt, solange man es nur seinen, gleichsam unter sich bleibenden Klarheiten abverlangt, und daß es für den beschauenden Blick nur hell wird, wenn seine Klarheiten sich aus seinen Dunkelheiten, die auch Dunkelheiten bleiben, entwickeln — ein Verhältnis, das sich, sogar noch allgemeiner, in das theoretische Gebiet fortsetzt: gewissen letzten Tatsachen und Problemen gegenüber ist die Bemühung nach logisch-begrifflicher Klarheit ihrer Darstellung und Lösung bisher immer aus einer fundamentalen Unklarheit entsprungen, die sich in eine nicht geringere der scheinbaren Resultate fortgesetzt hat. Oder anders ausgedrückt: das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist schließlich dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch erst uns eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit enthobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt.

Der Zirkel in der Darstellung des Menschen.

Hier scheint freilich ein Zirkel unvermeidlich. Es liegt die Darstellung einer aktuellen Erscheinung vor, in der, wenn ich

gerade die Keuschheit und die unzerreißbaren Hüllen Rembrandtscher Affektäußerungen um so unverkennlicher; so daß schon die allzudeutliche Psychologie dieser Blätter ihre Verwerfung rechtfertigen würde.

es richtig deute, ihre seelische Geschichte gleichsam abgelagert und ihr von innen her gelebtes Werden noch immer anschaulich ist und die dadurch eine besondere Art von Verstandenwerden gewinnt. Aber diese zeitliche und vielgliedrige Geschichte ist doch nur aus dem unzeitlichen, einmaligen Anblick herauszufühlen! Nennen wir diesen einmal kurz die „Gegenwart“ der Darstellung, so soll diese Gegenwart uns durch die Vergangenheit gedeutet werden, diese Vergangenheit aber ist nur aus jener allein gegebenen Gegenwart heraus zu deuten! Diese ganze Interpretationsform: daß die Erscheinung aus dem heraus verstanden werden soll, was doch seinerseits erst aus der Erscheinung heraus verstanden werden kann, scheint die Darstellung des Menschen allenthalben zu beherrschen. Denn diese Darstellung ist eine sinnlich-räumliche, eine bloße Ordnung von Farbigkeiten, die einen Sinn für uns nur dadurch bekommen, daß sie ein — allgemeines oder individualisiertes — Seelisches ausdrücken. Dieses Seelische aber zu wissen, haben wir gar keinen anderen Beweisgrund und keinen anderen Hinweis als eben jene gegebene körperliche Anschaulichkeit. Der Zirkel indes scheint nicht unlösbar; denn er ruht nur auf der keineswegs indiskutabeln Voraussetzung, daß uns das Seelische einer menschlichen Erscheinung auf eine ganz getrennte und andere Art als das Körperliche zugängig werde, daß wir dieses unmittelbar sehen, jenes aber nur mittelbar erschließen. Möglicherweise aber ist dies eine künstliche Trennung; und wie der Mensch als Subjekt eine ungespaltene Einheit ist, ein Leben schlechthin, das das sogenannte Körperliche und das sogenannte Geistige in einheitlichem Prozeß hervortreibt und formt — so hat er als Betrachtender eine dementsprechende Fähigkeit: den andern Menschen mit einer einheitlichen Funktion wahrzunehmen, in der sinnliches und geistiges Wahrnehmen so wenig durch einen inneren Teilstrich getrennt sind, wie eben das Körperliche und das Seelische als Lebenstatsachen es sind.

Der Dualismus des Sinnlich-Körperlichen und des Geistigen ist bei Shakespeare genau so aufgehoben wie bei Rembrandt. Die Liebe von Romeo und Julia wegen ihrer blitzartigen Ent-

stehung eine bloß sinnliche, nur durch die körperliche Schönheit hervorgerufene und nur auf sie gerichtete zu nennen, ist ein empörendes Unverständnis. Der ganze Mensch liebt den ganzen Menschen; und wo immer solche Liebe geschieht, ist sie etwas schlechthin Irrationales, und ihr Wunder wird um nichts kleiner oder durchsichtiger, wenn die Individuen sich vorher fünf Jahre lang in ihrem ganzen geistigen Wesen kennen gelernt haben. Das sinnliche Begehren ist nicht die Ursache, sondern eine der nach der Peripherie zu gelegenen Darlebungen des zentralen Liebesereignisses. Wie hier der eine des anderen Körper und Seele in Ungeschiedenheit aufnimmt, so nimmt er ihn auch mit dem eigenen Körper und der eigenen Seele in derer beider Ungeschiedenheit auf, Objekt und Subjekt der Liebe wirken je als vollkommene Einheit. Es ist überhaupt unsinnig, von Körper und Seele wie von Teilen zu sprechen, die den Menschen zusammensetzen. Hat man sie erst einmal dualistisch auseinandergerissen, so ist es freilich schwer oder unmöglich, sie wieder zusammenzubringen. Solange wir bestimmen, daß wir nur Physisches „wahrnehmen" können, ist es definitorisch richtig, aber auch eine petitio principii, daß wir das Geistige erst „erschließen" müssen. Vielleicht aber haben wir, wie eine Totalexistenz, so auch eine Totalwahrnehmung, die nur die Reflexion aus irgendwelchen Gründen zerlegt — vielleicht weil sie sich nicht nach allen Dimensionen mit gleicher Sicherheit erstreckt und das „Seelische" nicht ebenso unzweideutig bestimmen kann, wie das „Körperliche"; aber dies schließt jene Einheit so wenig aus, wie das optische Sehen darum weniger eine einheitliche Funktion ist, weil der Punkt des schärfsten Sehens und die Ränder des Blickfeldes sehr verschiedene Deutlichkeit haben.

Was wir Selbstbewußtsein oder inneren Sinn nennen, ist doch auch nicht ein Neben- oder Nacheinander unserer wahrgenommenen einzelnen Lebenselemente, sondern ein Wissen von der Einheit aller dieser oder unserer Person — gleichviel, in welchem Augenblicke unserer Lebensgeschichte es auftaucht und so wenig wir das hier als „Einheit" Bezeichnete näher definieren können. Diese Funktion, deren Träger man den Totalsinn

nennen mag — ohne freilich dessen Organ schon aufweisen zu können — und die sich ganz unzweideutig der eigenen Person gegenüber bewährt, findet vielleicht ihr Objekt auch an anderen Personen; die formale Wahrnehmungseinheit eines solchen Sinnes könnte sich ebenso mit fremden Ichs wie mit dem eigenen Ich erfüllen. Manches spricht für dieses Verhalten. Man ist seit lange darauf aufmerksam geworden, wie vieles in dem, was wir unmittelbar zu „sehen" glauben, tatsächlich gar nicht gesehen, sondern, wie man zu sagen pflegt, „erschlossen" wird. Bei genauerer Analyse schmilzt das innerhalb des Gesamteindrucks tatsächlich rein sinnlich Aufgenommene immer mehr zusammen, es geht in jenes, uns auf andere Weise Zugängige kontinuierlich über, so daß in dem als Einheit angeschauten Ding die Scheidung zwischen dem unmittelbar und dem mittelbar Erfaßten ganz problematisch und künstlich erscheint. Vielleicht liegt schon die Kantische Erkenntnis, daß auch der empirische Gegenstand uns nur durch Verstandesfunktionen, am Sinnesmaterial vollzogen, zustande kommt, in dieser Richtung; ist es richtig, daß Anschauungen ohne Begriffe blind, Begriffe ohne Anschauungen leer sind, so ist durch deren Synthese eine Einheit zustande gebracht, von der es immerhin zweifelhaft ist, ob sie nicht einer ursprünglich einheitlichen Funktion entspricht, deren Trennung in Begriff und Anschauung gar nicht in ihrer eigenen Struktur vorgezeichnet ist. Dieses Motiv führt, mit einer vielleicht gar nicht so sehr wesentlichen Modifikation, dahin weiter, daß auch das Bild des körperlichen und das des seelischen Menschen durch eine fundamental einheitliche Funktion gewonnen wird, die man nur nachträglich, durch gewissermaßen von außen herangebrachte Gesichtspunkte, in Anschauung und psychologische Konstruktion zerlegt. Innerhalb der Plastik dürften die Gestalten Michelangelos das am eindringlichsten machen. Hier erscheint die körperliche Gestaltung objektiv, vom Schöpfer her, derart von der seelischen Stimmung durchdrungen, daß ein einziger, innerlich ganz untrennbarer Akt des Beschauers beides aufnimmt: körperliche Geformtheit und seelische Bedeutung sind hier nur zwei Worte für einen und denselben Tatbestand des

Seins, der viel zu einheitlich ist, als daß seine Aufnahme sich erst aus einer bloß sehenden und einer bloß deutenden Funktion zusammensetzen sollte. Der Zirkel, daß das Seelische aus dem Körperlichen, das Körperliche aber aus dem Seelischen begriffen werden muß, ist Folge und Beweis der Einheit der Erscheinung. Denn sobald ein an sich einheitliches Sein in eine Zweiheit von Elementen zerlegt ist, scheint sich unvermeidlich das eine auf das andere und das andere auf das eine aufzubauen. Der Zirkel ist nicht fehlerhaft, sondern bedeutet einfach die Tatsache jener Einheit; daß er von unserer Betrachtung fortwährend begangen wird, das eben bezeugt das Wesen des beseelten Leibes. Freilich tritt in den Komplikationen und Zersetzungen des empirischen Lebens der Zirkel nicht in seiner absoluten Relativität, in gleichschwebendem Zugleich auf, sondern wie auseinandergetrieben, mit wechselndem Übergewicht dieses oder jenes Elementes, den Schein ihres gesonderten Funktionierens nahelegend. Aber vielleicht gehört es gerade zum Wesen der Kunst, die Einheit in ihr wirksames Recht treten zu lassen; gerade die Kunst gestaltet die menschliche Erscheinung so, daß die Zweiheit des physischen und des seelischen Auffassens, der Wahrnehmung und der Deutung, in die das unzulängliche Verhältnis des Betrachters zum Betrachteten oft die Betrachtung zerdehnt — daß diese verschwindet. Darum hebt sich jener Zirkel noch klarer für das Porträt, als für jede andere Objektivierung des Menschen auf: er drückt hier auch noch die Einheit der formenden Wahrnehmung aus, die der Einheit des Seins entspricht.

Diese Einheit wird subjektiv fortwährend erlebt. Es ist aber doch das typische Ereignis, daß eine solche Einheit in dem Augenblick, in dem sie durch unsere geistigen Kategorien objektiviert — d. h. dem Erleben als solchem enthoben — wird, in heterogen erscheinende Elemente zerfällt. Dasselbe Erkennen, dieselbe Praxis indes, durch die dies geschieht, setzt sofort mit ihren Bemühungen ein, das Getrennte wieder zu vereinigen. Für beide ist dies, absolut genommen, ein im Unendlichen liegendes Ziel. Nur der Kunst, deren Objektivierungen ja überhaupt die nächsten Beziehungen zu der subjektiven Unmittelbarkeit

des Erlebens wahren, scheinen relativ ungebrochene Spiegelungen jener Einheit zu gelingen — nicht eine Wiedervereinigung, eine Synthese, bei der die Nähte doch nie verwachsen, sondern ein Abglanz der ursprünglichen Ungetrenntheit, die vor-synthetisch, weil vor-analytisch ist. Die italienischen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts zwar legten den Wertakzent des Porträts ganz auf seine Psychologie; die „espressione“ erschien offenbar allgemein als die Hauptsache. Ich möchte glauben, daß Rembrandt dies ganz abgelehnt hätte, daß er einfach den Menschen, wie er aussah — genauer: seine Vision dieses Aussehens — malen wollte; nur daß ihm eben, innerhalb seiner Künstlerschaft, das „Aussehen“ noch nicht in Körperliches und Seelisches auseinandergegangen war. Es ist interessant, daß zu derselben Zeit gerade in Holland die Seele und die Körperlichkeit innerhalb der philosophischen Theorie so dualistisch und radikal auseinandergetrieben wurden, daß zur Ermöglichung ihres Zusammengehens Religion und Metaphysik ihre letzten Auskünfte hergeben mußten. Arnold Geulinx rief angesichts der absoluten gegenseitigen Einflußlosigkeit von Körper und Seele den persönlichen Gott herbei, der bei Gelegenheit eines körperlichen Geschehens die entsprechende Empfindung, gelegentlich eines Willensaktes die entsprechende leibliche Bewegung bewirke! Spinoza macht beides noch viel unverflechtbarer, indem das Seelische für sich und das Körperliche für sich schon das ganze Dasein, jedes in seiner besonderen Sprache, ausdrückt, so daß für eines sozusagen nirgendwo ein Platz im andern ist; die empirische Harmonie zwischen beiden ist nur dadurch möglich, daß das eben in ihnen oder als sie sich ausdrückende Sein ein absolut einheitliches, keiner Differenzierung fähiges ist. Der Kunst aber ist die Einheit nicht etwas Gedankliches hinter den Elementen, sondern deren unmittelbare Anschaulichkeit selbst. Diese Einheit ist bei Rembrandt nicht mit der stürmenden Dynamik geladen, wie bei Michelangelo: hier hat sie ihre höchste Eindruckskraft dadurch erreicht, daß sie unmittelbar vor dem Bruch zu stehen scheint. Sie hat bei Rembrandt mehr den Charakter einer ruhigen Selbstverständlichkeit. Unleugbar aber erscheint

mir jedenfalls, daß Rembrandt, auf dem Höhepunkt der malerischen Darstellung, weder den Körper durch die Seele, noch die Seele durch den Körper deutet. In der Kunst, in der man überhaupt nicht von „Mitteln", außer im rein technischen Sinne und für die Stadien vor der Vollendung des einzelnen Werkes reden sollte, würde dies eine Herabsetzung besagen. Der Künstler mag sich überlegen, mit welchem Mittel er einen bestimmten Effekt erreiche; in dem fertigen Kunstwerk und seinem unzerlegten, nicht hinter seine unmittelbare Ganzheit zurückgehenden Eindruck besteht keine Scheidung und Gliederung nach der intellektuell-praktischen Kategorie von Mittel und Zweck, es gilt der Schopenhauersche Satz: „Die Kunst ist überall am Ziele." Auch die naheliegende Lösung: jedes Element im Kunstwerk sei für jedes andere zugleich Mittel und Zweck — geht schon von seiner wesentlichen Einheit ab und auf eine gewisse Selbständigkeit der Elemente zurück, die sie ja gerade an die schließliche Totalität des Kunstwerks abgegeben haben. Gewiß ist diese teleologische Verbindung der Elemente tiefer und lebendiger als die mechanistische, die sich an das bloße Nebeneinander der Elemente hält, an die Bedeutung des einzelnen als solchen (natürlich cum grano salis zu verstehen). Allein im letzten Grunde liegen beide doch in derselben Ebene, beide sind äußerlichere oder innerlichere Verbindungen getrennt gedachter Teile und treffen nicht die jenseits aller Teilung liegende Einheit, als die das Kunstwerk in seinem reinen und fertigen Wesen sich darstellt. Vielleicht verhalten sich beide Auffassungsprinzipien dem Problem des Lebens gegenüber nicht anders, vielleicht ist auch das Lebewesen als solches eine Einheit, die unsere Betrachtung in Teile zerfällt und dann auf mechanische oder teleologische Art wieder zusammenschweißen möchte — während keine solche, von den Teilen ausgehende Methode die primäre Ungetrenntheit des Gebildes zu erreichen vermag. So kann also jedenfalls das Kunstwerk nicht nach der Synthese seiner Teile, als wären sie Zweck und Mittel, aufgefaßt werden — schon weil es als vollendetes keine „Teile" in demjenigen selbständigen Sinne besitzt, der solche Synthese ermöglichte. Darum faßt das Porträt,

mindestens in der von Rembrandt erreichten Vollkommenheit, Körper und Seele nicht in einer „Wechselwirkung" auf, in der eines das Mittel zur Darstellung oder Deutung des andern wäre, sondern erfaßt die Totalität des Menschen, die nicht die Synthese von Körper und Seele, sondern ihre Ungetrenntheit bedeutet.

Die Beseeltheit des Porträts.

Nun aber meldet sich von neuem die kunstphilosophische Schwierigkeit, mit der wir begannen. Was ich von der Einheit des Körperlichen und Seelischen im Rembrandtschen Porträt, von der bloß reflexionshaften Nachträglichkeit der Zerspaltung in diese Parteien sagte, gilt genau genommen zunächst nur von der lebendigen Wirklichkeit des Menschen. Deren Erscheinung ist nicht nur ein so und so geformtes und gefärbtes Stück Materie, sondern eine Totalexistenz, die der Beschauer — gleichviel ob aus bisher uns dunkeln Kräften heraus— wirklich als solche, als physisch-psychische Ungeschiedenheit, vorstellen mochte. Das Bildnis aber scheint uns der hieraus abstrahierten bloßen Körperlichkeit gegenüberzustellen, denn es enthält nicht das Leben und die Seele des Modells, sondern, objektiv feststellbar, dessen physische Formen und Farben. Es entsteht also das Problem, wieso man auch ihm unmittelbar die ganze innere Persönlichkeit entlesen kann. Die Erklärung: wir kennten aus Erfahrungen die Zugehörigkeit einer bestimmten Seele zu einem bestimmten Leibe, so daß das Bild des letzteren assoziativ das der ersteren im Beschauer reproduziere, ist gar nicht diskutabel. Wenn uns das seelische Bild des Ephraim Bonus oder des Jan Six mit sicherer Deutlichkeit (wenngleich nicht in begrifflicher Ausdrückbarkeit) entgegenleuchtet, so ist es eine ganz und gar unsinnige Vermutung, Erfahrung hätte uns gelehrt, daß Menschen dieses bestimmten, hier malerisch fixierten Aussehens durchgehends eine so und so bestimmte Seelenverfassung besäßen. Weder habe ich je Personen gesehen, die dem Bonus oder dem Six zum Verwechseln ähnlich sahen, noch wäre es erträglich, die überzeugende Korrelation zwischen Erscheinung und Innerlichkeit etwa aus verstreuten Erfahrungen über einzelne

Bestandstücke solcher Persönlichkeiten zusammenzuleimen. Daß man die Beseeltheit des Porträts aus der Psychologie empirischer Assoziationen erklärt, ist der roheste Versuch innerhalb der vielfach bestehenden Tendenz: die innere Wirkung, die tatsächliche Bedeutung für den Beschauer, nicht in dem Kunstwerk, wie es unmittelbar innerhalb seiner Grenzen dasteht, zu suchen, sondern es nur als Brücke und Hinweis auf etwas gleichsam hinter ihm Liegendes gelten zu lassen, auf eine im Beschauer zustande gebrachte Vorstellung, die noch anderes enthält, ja vielleicht überhaupt etwas anderes ist, als die auf sich selbst beschränkte, mit dem Rahmen abschließende Schauung eben dieses Kunstwerks. Ist das Kunstwerk nur ein „Symbol", ein Mittel, uns etwas vorstellen zu lassen, was seine gegebene Anschaulichkeit nicht vorstellt? Ersichtlich gehört das Beseeltheitsproblem dieser allgemeinen Frage zu, die spätere Seiten prinzipiell behandeln sollen. Wenn es richtig ist, daß das Porträt, selber ein physisches Gebilde, nur die physische Form des Porträtierten aufzunehmen vermag; wenn aber nur die lebendige Wirklichkeit des Menschen seine Beseeltheit mit dieser Form in Einheit darbietet; wenn dennoch das Porträt uns die volle Vorstellung dieser Beseeltheit weckt — so müsse eben diese Vorstellung aus einer Quelle fließen, die anderswo als in dem Bilde selbst entspringt, wenn sie uns auch durch dieses zugeleitet wird!

Dieser Schluß entspricht, wie ich glaube, traditionellen Begriffen, aber nicht dem Sachverhalt. Vielmehr scheint mir hier der tiefste Richtungsgegensatz zwischen Photographie und Kunstwerk sich aufzutun. An der Photographie soll der Beschauer nicht haltmachen, sie erfüllt ihre Obliegenheit um so besser, je mehr sie uns an ihr Original „erinnert", sich selbst ausschaltet, so daß wir innerlich ihr Modell zu sehen glauben*). Da sie tatsächlich

*) Sehr belehrend ist hier die psychologische Tatsache, daß wir manchen Porträts gegenüber von „erschreckender Ähnlichkeit" sprechen, niemals aber angesichts einer Photographie. Jenes kann eintreten, wenn und weil ein Porträt uns vor die unmittelbare und sozusagen unwiderstehliche Wirklichkeit des Modells stellt. Wir fühlen aber immer ein Grauen (Goethe sagt in diesem Fall: eine „Apprehension"), wenn eine be-

nur das Körperliche reproduziert, so wäre sie sinnlos oder unerträglich, wenn sie uns nicht diesen psychologischen Weg, über sich selbst hinaus bis zu der vollen Wirklichkeit ihres Originals leitete. Die größten Porträts Rembrandts dagegen — die freilich wohl nur die Pole einer Reihe von Mischerscheinungen beider Prinzipien sind — treten uns nur als Äußerungen seiner Vision entgegen, das betrachtende Auge bleibt an die Erscheinung, wie sie dasteht, gebannt und überträgt sie nicht in die Kategorie der Wirklichkeit. Damit ist nicht jener Solipsismus eines gewissen Artistentums gemeint, dem die menschliche Form auf der Leinwand nur eine Anordnung von Farbflecken, ein Sammelpunkt optischer Reize, ein besonders kompliziertes Ornament ist; alles Seelische und Übersinnliche, das seinen Gestalten einwohnt, bleibt zu Recht bestehen. Aber es ist gleichgültig, ob es von dem Menschen jenseits dieser Vision gilt oder nicht gilt, es gilt, als von seinem Definitivum, von dem Menschen innerhalb dieser Vision selbst. Tatsächlich ist hier also erreicht, was begrifflich unmöglich erschien: der Eindruck des nur materiellen Bildnisses, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar — und nicht erst in Rückdatierung zu deren realem Bestande am Modell — mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden. Dieser Eindruck müßte in seiner Tatsächlichkeit auch dann anerkannt werden, wenn er uns logisch widerspruchsvoll und psychologisch nicht analysierbar wäre. Und wirklich sehe ich mich zu einer genauen Auflösung des Problems nicht imstande. Jene Erklärung aus psychologischer Assoziation versagt vollkommen. Nicht weniger die Analogie mit der Photographie, die vermöge

stimmte Ordnung der Dinge von einer, aus einer ganz andern Ordnung eindringenden Erscheinung durchbrochen wird. Die Wirklichkeit des Lebendigen und die Ideellität des Kunstwerks bezeichnen eben zwei getrennte Welten, und ein Stück aus jener, das uns plötzlich innerhalb dieser entgegentritt, ist wie ein Gespenst, nur gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen. Vor der Photographie kann uns solcher Schreck nicht fassen, weil sie nicht der ideellen Ordnung der Kunst zugehört, sondern von vornherein gar nichts anderes will, als uns psychologisch einen Realitätseindruck zuführen.

ihrer äußerlichen Treue allerdings über sich hinaus zum Wirklichkeitsbilde ihres Originals führt, damit aber die Sphäre der Kunst zugunsten der Realität verläßt. Das Prinzip der Kunst verlangt ja gerade, — zugegeben selbst, daß man sich seiner Reinheit immer nur annähern könne — daß das Werk Inhalt, Reiz, Deutung in sich allein finde, aus sich allein heraus darbiete. Mag es aus der Wirklichkeitswelt in sich hineingenommen haben, was es wolle: ist dies einmal geschehen, ist dieser Stoff erst einmal Kunst geworden, dann kann diese Form nicht wieder zur Brücke werden, auf der wir zur Wirklichkeit zurückkehren. Wenn nun das Porträt, Physisches physisch darstellend, jene seelische Lebendigkeit — der Wirkung auf den Beschauer nach — ausstrahlt, die nicht dem physischen Phänomen des Modells, sondern nur seiner vollen Wirklichkeit zuzukommen scheint, so hat dieser Erfolg seine Grundvoraussetzung vielleicht darin, daß die Gestalt nicht, wie die Photographie, der Erscheinung unmittelbar entnommen ist, sondern ihrerseits die Schöpfung einer Seele ist. Der alte Satz, daß die Seele sich ihren Körper baut, mag problematisch sein, da der reale „Bau" des Organismus Sache des einheitlichen Lebens ist, an dem erst die nachträgliche Reflexion Körper und Seele als selbständig wirksame Parteien sondert. Die Körperlichkeit des Porträts aber, insoweit es Kunst ist, wird tatsächlich von einer Seele aufgebaut. Dies zur Deutung der Seelenhaftigkeit des Porträts zu verwenden, indem die Beseelung der malerischen Erscheinung von ihrem Schöpfer her in Parallele zu der Beseelung der realen Erscheinung gesetzt wird — das ist auf den ersten Blick freilich die ungeheuerlichste Paradoxe. Denn die künstlerische Seele schafft zwar das Gebilde als ihr objektives Erzeugnis, allein sie ist doch nicht dessen subjektive Seele, die ihm zukäme, wie die lebendige Seele ihrem eigenen lebendigen Leib. Und da das Porträt eines Menschen uns dessen Seele, aber nicht die eines andern vergegenwärtigt, so scheint das Problem, wie dies gerade möglich ist, durch den Hinweis auf das Schöpfertum — das freilich das einer Seele, aber nicht der Seele des Modells ist — überhaupt nicht berührt zu werden. Genauer angesehen aber ist dieses paradox, ja widersinnig Schei-

nende eine allgemein anerkannte und fortwährend verwirklichte Möglichkeit, deren unzweideutigste Ausgestaltung wohl der Schauspieler ist. Dieser findet die Rolle als ein Objektives vor, einen — im geistigen Sinne — äußerlichen Komplex von Worten, Zuständlichkeiten, Handlungen. Und aus den Kräften heraus, die allein in seiner Seele wohnen, erfüllt er dieses ihm äußere und fremde Gebilde mit einem Leben und einer Beseeltheit, die ganz und gar diesem, ihm objektiv gegebenen Komplex entsprechen, er stattet ihn mit der der dichterischen Gestalt eigenen Seele aus, die doch nirgends her als aus seiner eigenen Seele, d. h. als seine eigene, zustande kommen kann. Hier besteht eine letzte Tatsache, an der man nicht um ihrer Unerklärtheit willen vorbeidenken sollte. Wir können „aus der Seele eines andern heraus" denken, reden, handeln; d. h. Gebilde schaffen, wie sie nur durch eine Seele möglich, gleichsam deren Körper sind — aber was jetzt eine Seele zu dieser Schöpfung liefert, ist sozusagen nur die Dynamik, aber nicht mehr das Ich, das sie selbst als ihr eigentliches, qualitativ personales empfindet. Tatsächlich kann die Seele so einen Leib bauen, der zwar als reale Produktion aus ihr kommt, als Beschaffenheit und Verkündigung aber der einer anderen Seele ist. Möglicherweise ist dies nur Verstärkung und Wachstum der fundamentalen Tatsache, daß das Subjekt in seinem Bewußtsein, das doch immer sein eigenes bleibt, dessen sämtliche Inhalte man als „Modifikationen des Selbstbewußtseins" bezeichnen konnte, überhaupt ein Du vorstellt, ein Nicht-Ich, das für sich ein Ich ist. Dies Du ist dem Ich nicht ein nur äußerlich Aufgenommenes, wie Bäume und Wolken, ist ihm innerlich näher als irgend solches, das nur seelischer Inhalt, aber nicht selbst Seele ist, und zugleich ferner, weil das Du nicht ganz einfach als „meine Vorstellung" angesprochen werden kann, sondern als ein wirklich Für-sich-Seiendes gedacht werden muß. Kurz, das Du ist eine wahrscheinlich ganz primäre, nicht weiter zurückführbare, nur unmittelbar zu erlebende Kategorie. Die so geschehende Transformierung des Ich setzt sich dann wahrscheinlich in die Aktionen fort, als deren Subjekt ein Du gilt: wo wir einen Gedanken oder eine Ausdrucksart einem andern

nicht äußerlich nachmachen, sondern ihn aus einer inneren Spontaneität erzeugen, die, für uns selbst und Dritte, in die jenes andern umgesetzt scheint; wo der Historiker zwischen den überlieferten äußeren Handlungen einer Persönlichkeit seelische Verbindungen schlägt, die er aus seiner eigenen Seele herausholen muß, obgleich er als Subjekt sie niemals erlebt hat und sie seinem Wesen vielleicht völlig heterogen sind; wo der Dramatiker seine Geschöpfe von Wesenszügen gestaltet, von Impulsen bewegt werden läßt, die erst im Augenblick dieser Schöpfung selbst in ihm entstehen, aber sozusagen nicht in ihm verweilen, sondern sogleich in jenen Gestalten, als jene Gestalten dastehen. In allen Erscheinungen dieser Art — am meisten fällt wohl, wie erwähnt, die des Schauspielers ins Auge — ist je ein objektives Gebilde von einer ihm immanenten Seele getragen oder geformt und ist deren Ausdruck, während tatsächlich die ihm transzendente Seele des Schöpfers die tragende, formende, Ausdruck gebende ist.

Sieht man in dieser ganzen Reihe ein durchgehendes Urphänomen, dessen metaphysische Tiefe nicht zu durchleuchten sein mag, so ist die „Beseeltheit" des Porträts, des bildnerischen Werkes überhaupt, die ersichtlich in diese Reihe gehört, zwar nicht verständlicher als irgendeines von deren Elementen, aber auch nicht unverständlicher. Gibt man aber diese Erscheinungen zu, was man ja wohl muß, so ist die Beseeltheit des körperlichen Bildes auf der Leinwand jedenfalls keine einsame, aus unseren Erfahrungsgewohnheiten herausfallende Paradoxe mehr. Sie stammt nun tatsächlich daher, daß eine Seele das Bild geschaffen hat; und daß diese eine andere ist, als die in dem Bild selbst investierte und objektiv aus ihm sprechende, kann nicht gut ein Widerspruch, der diese Deutung aufhübe, sein, da sich der gleiche Typus an unzähligen, täglich erlebten Beispielen realisiert.

Der subjektivische Realismus und das Selbstporträt.

Das mit dieser Erkenntnis Gewonnene ist: daß wir, um die Beseeltheit des Porträts nur überhaupt als möglich zu denken, nicht aus dem Kunstwerk herauszugehen brauchen. Hält man

daran fest, daß Beseeltheit ausschließlich an der Realität von Subjekten haftet, so kann man sie nur gleichsam jenseits und diesseits des Kunstwerks selbst suchen: entweder an dem lebenden Modell, für dessen Repräsentation im Beschauer das Bild nur als Überleitung und Symbol dient, oder in dem Künstler selbst, der sein Persönliches nur in diese verschiedenen Formen wie in seine Hüllen kleidet. Aber die Expatriierung der Seele aus dem Kunstwerk selbst widerspricht einfach dem erlebten Eindruck der großen Porträts, und mindestens denkbar wurde dieser Eindruck, als wir uns erinnerten, daß die schöpferische Seele überhaupt sich in Gebilden selbständigen Charakters, eigener Formung und Logik objektiviert, die von Charakter, Formung und Logik der sie schaffenden Persönlichkeit in einem gar nicht abzugrenzenden Maße unabhängig sind. Dies ist vielleicht, wie gesagt, nicht durch weitere Zurückführung zu erklären, da es vielmehr, als primäre Funktion menschlicher Seelenhaftigkeit, erst seinerseits den Erklärungsgrund unmittelbarer Phänomene abgibt. Es bezeichnet so aber nur einen Vollendungspunkt in der Geschlossenheit und Immanenz des Kunstwerks, den dieses vielleicht in seiner Realität nie absolut erreichen kann; irgendwie haften an ihm, gewissermaßen als dem irdisch bedingten, jene beiden Verführungen aus seiner freien Selbstgenugsamkeit heraus: die Hinleitung zu dem realen Modell*) und die Bestimmung

*) Hiermit ist durchaus nicht der künstlerische Naturalismus gemeint oder involviert. Die Entscheidung für oder gegen diesen hat vielmehr zu der Frage, ob das Kunstwerk seinen Sinn an seiner reinen Immanenz oder als Mittel zur Vorstellung der Modellwirklichkeit besitze, ein ganz variables Verhältnis. Denn einerseits kann die rein artistische Absicht, die die Bedeutung des Werkes innerhalb der vier Rahmenseiten abschließen läßt, dem realistischen Vortrag, der genauesten Reproduktion der Wirklichkeit zugeschworen sein: damit erst hält sie die innere Vollendung auch des absolut selbstgenugsamen Kunstwerks für erreicht. Andrerseits braucht der Künstler, der vermittels seines Werkes zu der Anschauung des Modells hinführen will, die wahre Vorstellung von diesem keineswegs nur durch realistische Auffassung zu erreichen meinen. Er kann vielmehr dessen wertvollstes oder im tieferen Sinne richtigstes Bild grade durch Stilisierung oder Verschönerung, vielleicht sogar durch Übertreiben und Karikieren herstellen wollen.

durch das subjektivisch Personale seines Schöpfers. Beides sind ersichtlich Entgleisungen des reinen Kunstwollens in die bloße Realität hinein, die eine ihr Extrem in der Photographie findend, die andere in der Unbeherrschtheit oder der Befangenheit, die den Künstler immer nur sein eigenes beschränktes Ich aussprechen läßt. In der Schauspielkunst, die für dieses Problem überhaupt die entschiedenste Analogie bot, lassen zwei entsprechende Extreme das reine Kunstgebilde in die Realität verlaufen. Auf der einen Seite steht der Imitator, dessen Leistung einen jenseits der Kunstsphäre gelegenen Wirklichkeitsvorgang vortäuscht; der Vorgang soll für den Beschauer in der Kategorie der Realität stehen, und die Bühne ist nur das Mittel, ihn in diese zu rücken. Das Gegenstück dazu ist der subjektivische Schauspieler, der in allen Rollen „sich selbst spielt“: er kann jene Metempsychose seines Ich in ein ihm qualitativ unverbundenes Subjekt — die den Gegensatz von Ich und Nicht-Ich in der begrifflich schwer analysierbaren Einheit des Kunstwerks überwindet — nicht vollziehen. Das Kunstwerk ist immer eine Objektivierung des Subjekts und bekommt dadurch seinen Platz jenseits der Realität, die am Objekt für sich oder am Subjekt für sich haftet. Sobald es nun die Reinheit dieser Jenseitsstellung aufgibt, sei es um bloß ein Objekt darzustellen, sei es um bloß das Subjekt auszusprechen, so gleitet es in eben diesem Maß aus seiner spezifischen Kategorie in die der Realität. Dennoch wird, wie ich schon sagte, die Sicherung gegen beides nie eine absolute. Und gerade dem Porträt gegenüber wäre es eine bürokratische Engherzigkeit, bloß um der Reinlichkeit des Begriffes Kunst willen die Bedeutung gewisser Werke herabzusetzen, in denen die eine oder die andere jener Intentionen auf die Wirklichkeit hin oder von der Wirklichkeit her sich vernehmbar macht. Ist ein Großes und Wesentliches erreicht, so ist es eine ganz nebensächliche Frage, ob wir es unter diesen oder jenen Begriff einreihen können, und unmöglich dürfen wir von einem solchen aus dem Künstler, weil dieser Titel ihn verpflichte, vorschreiben, was er „soll“. So hat man gerade bei Goya — doppelt merkwürdig, da er doch der Künstler der autonomsten, rücksichts-

los sich selbst und die Welt umwühlenden Phantasie ist — den Eindruck, als sollten seine Porträts nur gleichsam Wegweiser auf den wirklichen Menschen hin sein. Es gehört zu der Unheimlichkeit vieler Bilder von Goya — nicht nur der Porträts, sondern auch ganz phantastischer Szenen — daß man sich durch sie wie durch einen Zauberspiegel hindurch vor die Realität der Menschen und Vorgänge gestellt sieht. Der Realismus der Subjektivität dagegen ist unter den großen Porträtisten schwerlich aufzuweisen. In einem gewissen, freilich sehr modifizierten Sinne möchte ich hier, so paradox es aussieht, an den objektivsten der Maler, an Velasquez denken. Ich habe die — natürlich unerweisliche — Vorstellung, daß das Lebensgefühl von Velasquez das einer außerordentlichen, streng zusammengehaltenen Kraft war, daß er vor allem eine energetische Natur war, in Abhebung ebenso von seinen einzelnen Begabtheiten wie von qualitativen Färbungen, die das Grundgefühl anderer Naturen bestimmen. Diese Kraft hatte freilich nicht den Sinn des Titanentums, wie bei Michelangelo, der eine Welt auf seine Schultern nahm, gleichviel ob er unter ihr zusammenbrach, noch den des Muskelathletentums, wie bei Rubens, sondern sie ging nach der Seite der Intensität, in einer unablenkbaren, jeder Aufgabe gewachsenen Entwicklung. Daß das Persönlichkeitsbild des Velasquez neben dem seiner Pairs, neben Raffael und Tizian, Dürer und Holbein, Rembrandt und Hals eine gewisse Farblosigkeit — wenn auch nicht etwa Unbestimmtheit oder Unbedeutsamkeit — zeigt, geht wohl darauf zurück, daß seine persönliche, subjektive Wesenheit mehr auf einer unerschöpflichen Lebensdynamik als auf einer sehr individuellen Färbung dieser Dynamik basierte. Nun hat er dies freilich nicht in seine Porträtgestalten übertragen — wie Greuze etwa eine süßlich eitle Sentimentalität seiner Natur ohne weiteres zum Charakter seiner Modelle machte, vielleicht das unzweideutigste Beispiel des hier fraglichen Subjektivismus der Porträtmalerei. Allein ich habe doch den Eindruck, daß Velasquez jede seiner Porträtgestalten vor die Frage nach ihrer Lebenskraft gestellt hätte, als ob seinem Instinkt dies ihr konstanter Generalnenner gewesen wäre, dessen genau

bestimmtes Maß er an einer jeden, bei all ihrer sonstigen Individualisiertheit, fühlbar macht. Die mächtige, unnachgiebige Lebenskraft des Grafen Olivarez und des Juan de Mateos, die dekadente Schwäche Philipps IV. und seiner Brüder, die innen hohle, aufgeblasene Kräftigkeit des Narren Pablillos, die verbissene Dynamik der Hofzwerge, die fragwürdige Vitalität der königlichen Kinder — jeder einzelne steht gleichsam an einer genau bestimmten und von dem Beschauer sicher empfundenen Stelle einer Skala von Kraft schlechthin. Ist diese Deutung richtig, so hätten wir an Velasquez ein, wenn auch sehr eigenartig gestaltetes Beispiel des subjektivischen Realismus der Porträtkunst, für den der subjektive reale Faktor der künstlerischen Persönlichkeit die Gestaltung bestimmt.

Obgleich nun weder dieser Subjektivismus noch jener Objektivismus, der eine Vorstellung vom real lebenden Subjekt durch das Bild hervorrufen will, irgendwo absolut ausgeschaltet sind, so zeigen doch jedenfalls Rembrandts Porträts den weitesten Abstand von diesen beiden Formen des Realismus. Nur etwa Tizian und Tintoretto sind ihm in dieser Hinsicht zu vergleichen. Dennoch ist die Überwindung der beiden Realismen bei ihm etwas Prägnanteres, die Einheit der künstlerischen Objektivierung des Subjekts ist sozusagen bemerkenswerter, weil sie sich aus einer entschiedeneren Spannung der Gegensätze erhebt. Rembrandts Künstlertum erscheint einerseits persönlicher, subjektiver, als es in den stilisierenden Absichten selbst der venezianischen Künstler unterkommen könnte; und viel mehr als diesen wird ihm, andrerseits, die Individualität des Modells, die Schicht von dessen innerstem, spezifischem Leben zum Problem. Beide Versuchungen also hätten für ihn besonders stark sein können: das Modell nur als Material oder als Einkleidung für die unmittelbare Gestimmtheit und Impulsivität seiner starken subjektiven Wirklichkeit zu benutzen — und, wiederum, das voll ergriffene Leben des Modells auch unmittelbar zur Wirkung zu bringen, an Stelle der künstlerischen Vision den Wirklichkeitseindruck sprechen zu lassen.

Wenn die Objektivierung des Subjekts die Formel ist, die

auf das Jenseits dieser zwei Abirrungen hinweist, so offenbart sich demgegenüber ein ganz besonderes Verhalten des Selbstporträts. Denn da die äußere Wirklichkeit des lebendigen Modells und die von innen diktierende Wirklichkeit des Künstlers hier als Einheit im Bewußtsein sind, so begegnen sich zwar jene beiden Versuchungen, aber sie heben sich leicht auch gegenseitig auf. Für das Hineingestalten der schöpferischen Seele in das fremde individuelle Äußere, als wäre sie dessen Inneres — diesen spezifisch künstlerischen, jenen beiden Realismen sich von selbst enthebenden Prozeß — ist das Selbstporträt die Schule und gewissermaßen das Prototyp, in dem die Gegensätze noch nicht auseinandergetreten sind. Tatsächlich konnte Rembrandt sich durch das Selbstporträt am leichtesten immer wieder auf das hin orientieren, was ein Wesentliches, vielleicht das Wesentliche seiner Porträtkunst war. Wenn diese ganze Erörterung der Schwierigkeit galt: wie denn das nur körperhafte Bildphänomen die Beseeltheit fühlbar machen könne, die sich nur in der lebendigen Wirklichkeit mit jenem eint; wenn das Geschaffensein jenes Phänomens durch eine sich darein infundierende Seele einen Ausweg bot und die Heterogenität der schaffenden und der darzustellenden Persönlichkeit ihn insoweit nicht versperrte, als die Umsetzung der eigenen in eine fremde Individualität sich als ein ganz allgemeines und ein spezifisch künstlerisches Können des menschlichen Geistes zeigte — so offenbart dies die besondere Funktion des Rembrandtschen Selbstporträts. Es ist nicht etwas Vereinzeltes und gewissermaßen Zufälliges, wie bei andern Malern, sondern begleitet seine ganze Laufbahn, vielfach deren Höhepunkte bezeichnend. Hieran, wo die Einheit des Innern mit dem Äußeren unmittelbares Erlebnis war, übte er sich dauernd in der Darstellung dieser Einheit, für die er eine mit keinem andern Maler vergleichliche Fähigkeit mitbrachte. Indem er diese eigene Einheit immer neu in künstlerischen Formen objektivierte, gewann er gleichsam die allgemeine Formel solcher Einheit überhaupt in immer vollerem Maße; sein Künstlertum als solches hob ihn — und hier am naheliegendsten — gleichmäßig über die Realität seines

Subjekts wie seines Modells. Damit war das, was sein Porträt darstellte, nicht mehr eine aus einem Gesamtleben heraus abstrahierte Körperlichkeit, sondern seine Vision war von vornherein dies Gesamtleben, in der Einheit oder als die Einheit all seiner Elemente.

Die künstlerische Zeugung.

Mit dieser, zum Problem des Selbstporträts aufgegipfelten Erörterung komme ich in die Nähe einer tiefsten, aber noch in keiner Weise geklärten Form des künstlerischen Schaffens. Jedes Kunstwerk hat irgendeine Ausdehnung im Raum oder in der Zeit, in der seine Teile — gefärbte oder geformte Materienstücke, Worte, Bewegungen, Töne — sich aneinander- und zu einer Einheit reihen. Diese Einheit muß irgendwie von vornherein da sein und die Schöpfung bestimmen, da sonst nicht begreiflich wäre, woraufhin der Künstler die einzelnen Materialien als zueinander passende, eine Ganzheit bildende, zusammenbekommen sollte. Es war vielleicht das Gefühl hierfür, das die Ästhetik so vielfach das Wesen des Kunstwerks in seine „Idee" setzen ließ. Dies war nun freilich der typische Irrtum, der den aus der Erscheinung zu abstrahierenden Allgemeinbegriff, wie durch eine Achsendrehung, vor die Erscheinung, als ihre Ursache oder ihren realen Träger setzt. Daß dem Künstler eine „Idee" vorschwebt, die er dann in detaillierter oder individueller Form „verwirklicht", ist ein klassizistischer Rationalismus, der mit dem tatsächlichen künstlerischen Schaffen um so weniger zu tun hat, als diese Idee kaum etwas anderes, als eine überflüssige Verdoppelung des Kunstwerks ist, durch die es, eigentlich unverändert, in die Ebene der — wenn auch nicht theoretischen, sondern vielleicht intuitiven — Begrifflichkeit übertragen wird. Der hierin, wie gesagt, immerhin merkbare Instinkt: daß die Ausgedehntheit des fertigen Kunstwerkes nicht das Primäre ist, daß das Bewußtsein diese Vielheit von Einzelnem nicht mit einem Schlage, in einem schöpferischen Augenblick erzeugen kann, daß also, damit solche zusammengehaltene Vielheit entstehen könne, ein Einfaches-Einheitliches zuvor da sein

müsse — dieser Instinkt hat sich in der Theorie von der „Idee“, die der Künstler ausführe, nur eine täuschende Befriedigung verschafft. Sie sucht die Lösung gewissermaßen von oben, von dem irgendwie schon Gestalteten her, während sie, wie mir scheint, von unten her, von dem, mit der dastehenden Gestalt verglichen, ganz Formlosen und Dunkeln aus gesucht werden muß. Ich bin überzeugt, daß die ganze extensive Gestaltung jeglichen Kunstwerks von einem seelischen Keim ausgeht, der, wenn nur das Extensive Gestaltung ermöglicht, gestaltlos ist — so paradox es zunächst scheinen muß, daß z. B. ein nur aus farbigen Ausgedehntheiten bestehendes Gemälde die zureichende Ursache seines Werdens in einem inneren Gebilde habe, in dem nichts von Ausdehnung zu finden ist, das noch keinerlei morphologische Ähnlichkeit mit dem besitzt, was schließlich aus ihm entsteht. Man muß sich zunächst von dem Vorurteil befreien, daß eine solche Ähnlichkeit zwischen Ursache und Wirkung bestehen müsse — einem Vorurteil, das allenthalben sein Unheil anrichtet und von dem auch die Lehre von der Idee als dem genetischen Ausgangspunkt des Kunstschaffens mitbestimmt ist. Im übrigen muß man sich zum Ausdruck des hier Gemeinten mit dem Gleichnis des Keimes und seiner Reifung zu dem fertigen Lebewesen behelfen — das eben nur ein Gleichnis ist, obgleich kühnere Spekulation sich vielleicht bis zu einer realen Gesetzmäßigkeit, die beiden Erscheinungen gemeinsam sei, vertiefen könnte. Der Keim oder Samen enthält doch auch nicht das Lebewesen im kleinen, sondern hat zu diesem ein rein funktionelles Verhältnis, indem er ausschließlich die auf dieses bestimmte hin gerichteten potenziellen Energien enthält. Eine Melodie ist nicht ein Nacheinander von Tönen, sondern eine eigentümliche Einheit, die in dieser zeitlichen Vielfachheit als solcher nicht aufzuweisen ist, aber sie dennoch bestimmt. Diese Einheit muß in irgendeiner Form in dem Schöpfer der Melodie vorhanden sein, bevor und damit sie sich in jenem Nacheinander der einzelnen Töne entfalte, wie das Keimbläschen in das Nebeneinander der Glieder des zur Welt kommenden Tieres. Daß die Melodie dem Komponisten „mit einem Male“ (also in der Unausgedehntheit des

Zeitmomentes) einfällt, ist ein leicht mißverständlicher Ausdruck. Wie sie als fertige dasteht, eine unvermeidlich zeitverbrauchende Folge einzelner Töne, kann sie ihren allerersten Ursprung gar nicht in jener reinen, expansionslosen Momentaneität gehabt haben. Wird aber eine solche für eben diesen Ursprung erfordert — denn nur sie entspricht der Einheit, von der die zeitliche Folge der Töne erst bestimmt wird — so bleibt nur die Annahme, daß der eigentliche Konzeptionsakt diese Tonfolge noch nicht enthält; daß der Inhalt dieses Aktes ein seelisches Gebilde ist, dessen Einheit kein Vielfaches, Ausgedehntes actu umschließt, wohl aber dessen Potenzialität ist und es wie in organischem Wachstum aus sich entfaltet. Dieses Gebilde tritt nicht in die Erscheinung, sondern bleibt, wie man sagt, unbewußt, denn sein Hervortreten bedeutet ja gerade, daß es nun auseinandergelegt ist, daß es den Reifezustand vielheitlicher Gliederung erreicht hat. Vielleicht ist die Anwendung der gleichen Hypothese auf die bildende Kunst jetzt weniger wunderlich, als auf den ersten Blick. Vergleicht man ein minderwertiges Porträt, insbesondere eines von dilettantischem Charakter, das doch von der Ähnlichkeit mit seinem Modell überzeugt, mit einem Meisterporträt, etwa dem Jan Six oder der Judenbraut, so hat man von dem ersteren den Eindruck, der Maler habe von dem Modell jeweils Zug für Zug, wie er ihn einzeln erschaute, in dem gleichen Nacheinander auf die Leinwand übertragen. Bei Rembrandt aber ist es, als habe er die Erscheinung des Menschen auf eine schlechthin einheitliche, transphänomenale Wesensintuition zurückgeführt und diese nun den in ihr gesammelten Triebkräften überlassen, aus denen sich, in freiem organischem Wachstum, die Extensität der Formen entfaltete. Dies scheint mir das eigentliche Schöpfertum in der Porträtkunst zu sein: daß für den Künstler die Beschauung des Modells nur Empfängnis, Befruchtung ist und daß er die Erscheinung noch einmal zeugt, daß sie noch einmal auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien des Künstlertums wächst, als Entwicklung jenes seelischen Gebildes, das ich dem Keimbläschen verglich. Ist gerade diese Produktionsform die bei Rembrandt entscheidende,

so erklärt sich auch aus ihr das Ausbleiben der Detaillierung, das Hinweggehen über das Kleine und Einzelne der Erscheinung zugunsten ihrer breiten, wesenhaft entscheidenden Züge. Denn es ist begreiflich, daß dieser im tief Unbewußten entstandene, mit rein seelisch-künstlerischen Triebkräften weiterwachsende Keim nicht zu so viel Einzelheiten und zugespitzten Besonderheiten dringt, wie das physische Wachstum eines Organismus; er enthält — was keiner weiteren Begründung bedarf — nicht die gleichgroße Zahl potenzieller Elemente wie der Keim des letzteren. Alle diese werden in das Bild nur eingehen, wo die Realität unmittelbar in dieses übertragen wird, ohne erst in jene dunkle, vor-extensive seelische Zuständlichkeit eingegangen und, sozusagen, aus deren Spontaneität wieder auf- und auseinandergewachsen zu sein. Natürlich wird es meistens auf Zusammenwirksamkeiten beider Produktionsformen herauskommen, bei gewissen Porträts scheinen sie mir in ihrer Zweiheit besonders herausfühlbar, z. B. bei Jan van Eyck, vielleicht noch in einigen Dürerschen. Bei Rembrandt aber entscheidet vor allem jene Neubildung von innen her, das „Stirb und werde“ der Erscheinung, zwischen welchen beiden die Einsenkung in jenen in sich einheitlichen Befruchtungsmoment liegt, unenthüllbar wie die Entstehung eines Lebens selbst. Aber es wird aus dieser Voraussetzung auch begreiflich, wenn Besteller der Rembrandtschen Porträts über „Unähnlichkeit“ klagten. Denn obgleich das Weiterwachsen des aus einem peripherielosen Zentrum bestehenden Keimes — der nun gleichsam des Hinsehens auf das Modell nicht mehr bedurfte, weil das Wachsen eben nur die Selbstentwicklung schon gesammelter Energien war — naturgemäß in der Richtung der aufgenommenen extensiven Eindrücke erfolgte, so versagt doch die Komplikation und das Eigenleben dieser seelischen Evolution die eigentliche Gewähr dafür. Der Prozeß bringt es mit sich, daß er das tiefste Wesen der dargestellten Person vielleicht reiner und echter entfalten kann, als die physisch-organische Entwicklung mit ihren hemmenden Zufällen und entstellenden Abbiegungen es vermag. Der zuvor behandelte Satz, daß „die Seele sich ihren Leib baut“,

ist hier in eine höhere Potenz erhoben: nicht die Seele für sich, sondern die Wesenseinheit, von der Körper und Seele nur eine nachträglich-abstrakte Zerlegung ist, bildet den Inhalt jener primär schöpferischen, noch nicht „gestalteten“ Keimbildung, die dann, allein den Gesetzen der in ihr zusammengeführten Energien folgsam, die physische Porträtgestalt hervortreibt. Auch dieser Vorgang hat natürlich Grade seiner Zulänglichkeit, Grade des Zusammengehens zwischen der Modellpersönlichkeit und den Auffassungs- und Gestaltungskräften des Künstlers. Aber sowohl in dem angedeuteten Fall, in dem jener Keim nur die seelisch-künstlerische Form der letzten Wahrheit dieser Persönlichkeit und mit seiner unabgelenkten inneren Logik das physische Bild entwickelt; wie in dem andern, wenn die Subjektivität des Künstlers jenen Ausgangspunkt irgendwie inkongruent macht, so bedeutsam selbst dann das Endergebnis sein möge — in beiden ist die unmittelbare, von Physis zu Physis gehende „Ähnlichkeit“ gefährdet.

Daß eben diese Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen der Wirklichkeit und dem Kunstwerk immer gründlicher verneint werde, scheint mir jetzt eine der wesentlichen Obliegenheiten der Kunsttheorie. Es muß durchaus erkannt werden, daß die Kunst ein schlechthin selbständiges Gebilde ist, und als Formung der Weltinhalte nicht auf Borg von deren anderer Formung lebt, die wir Wirklichkeit nennen. Nicht die mindeste Gegeninstanz ist es, daß alle großen Künstler rastlos die natürliche Wirklichkeit studiert haben. Denn wenn das Kunstwerk, wie ich vermute, aus einem seelischen Keim hervorgeht, der dessen schließlich anschauliche Extensität gar nicht enthält, sondern von dem diese eine völlig allotrope Entwicklungsfolge darstellt — so ist damit nach keiner Richtung hin präjudiziert, welche Bedingungen und Anregungen denn die künstlerische Seele braucht, damit jener Keim in ihr entstehe. Gerade in je tieferen, autonomer schöpferischen Schichten der Persönlichkeit dies geschieht, um so reicher und genauer wird der dieser zugeführte Stoff sein müssen, damit der Keim überhaupt mit Inhalten, wie sie auch in der Form der Wirklichkeit

bestehen, geladen werde. Darum wird der individuellste, aus der größten Tiefe heraus schaffende Künstler der intensivsten Befruchtung durch die Weltinhalte bedürfen (die ihm freilich in keiner andern Form, als in der der Wirklichkeit gegeben sind, und die er, funktionell von dieser Form ganz unabhängig, als künstlerische Neuschöpfung gebiert); der geringere Künstler, aus oberflächlicheren Schichten heraus schaffend, die sich nicht bis zu jenem unausgedehnten Keim konzentriert haben, die einfallenden Bilder deshalb sozusagen unmittelbarer in ihrer Extensität festhaltend, bedarf keiner so großen Fülle und Mächtigkeit des Materials. Er ist nicht der schlechtere Künstler, weil er keine so gründlichen Naturstudien treibt, sondern umgekehrt, weil er das mindere Talent ist und deshalb mit direkterer Oberflächenübertragung, statt aus spontaner Keimkraft heraus arbeitet, bedarf er von vornherein keiner so ausgedehnten und so gründlich assimilierten Stoffmasse, bedarf keiner so großen stoffhaften „Reservearmee“ (um den hier sinngemäß übertragenen Ausdruck von Marx zu brauchen) für seine Produktion.

Der Begriff der Individualität, auf den die ganze bisherige Erörterung schon hinlenkt, und den die spätere in reiner, für Rembrandt allentscheidender Bedeutung darlegen wird — muß schon für das jetzige Problem eine seiner Funktionen hergeben. Dem ganzen theoretischen und moralischen Gezänk zwischen dem Körperlichen und dem Seelischen oder den Sinnen und dem Geist, wird der Kampfplatz entzogen, sobald der Mensch Wesen und Sinn seiner Existenz darin sieht, daß er Individuum ist. Denn faßt man diesen Begriff in seiner reinen Bedeutung: als das Unteilbare — so muß er ersichtlich die gemeinsame Substanz oder Basis jener auseinanderliegenden oder -strebenden Parteien sein. Sinnliches und Geistiges mögen als abstrakte Begriffe nichts miteinander zu tun haben; sobald sie aber lebendig werden, d. h. sich an einem Individuum verwirklichen, so sind sie eben dies individuell bestimmte Sinnliche und dies individuell bestimmte Geistige, haben also an der Tatsache dieser individuellen Bestimmtheit ihr unzertrennlich Gemeinsames. Die Individualität ist entweder die Wurzel oder der höhere Begriff, den die

Fremdheit oder Gegensätzlichkeit von Seele und Leib nicht berührt, weil er der einen wie dem andern jeweils seine singuläre Färbung gibt. Daß das Individuelle der Körperlichkeit und das Individuelle der Seele sich nicht als identisches Phänomen herausstellen und bezeichnen läßt, mag der intellektuellen Begrifflichkeit Bedenken machen, dem Leben und der Kunst aber jedenfalls nicht; denn unmittelbar weiß man, daß das Individuum keine mechanische Zusammensetzung aus einem Körper und einer ihm innerlich heterogenen Seele ist (eine ganz sinnlose und unvollziehbare Vorstellung), sondern daß, obgleich sie als Körper überhaupt und Seele überhaupt einander fremd sein mögen, das konkrete Individuum doch eine Einheit ist. Es kann also nur die Individualität, die allein zu jener generellen Fremdheit hinzutritt, sie übergreifen, und, begrifflich faßbar oder nicht, die Einheit der Elemente tragen. Es ist wohl eine durchgehende Erfahrung, daß je tiefer wir die Individualität eines Menschen erfassen, sein Äußeres und sein Inneres um so unscheidbarer für uns zusammengehen, um so weniger auseinandergedacht werden können. Die Abwendung der Rembrandtschen Kunst von dem „Allgemeinen“ in den menschlichen Erscheinungen, ihre maximale Herausarbeitung des Individuellen erscheint also gleichfalls als einer der inneren Wege, auf denen sich seine Überwindung des seelisch-körperlichen Dualismus vollzieht, oder richtiger, die beschreitend es einer eigentlichen Überwindung seiner von vornherein nicht bedarf.

Die Lebensvergangenheit im Bilde.

Gelingt es diesem Motiv, auch die spezifische Leistung Rembrandts, die Sichtbarmachung des Vergangenen in dem Gegenwartsbilde des Menschen, zu durchleuchten? Wir sahen: nach den Kantischen Voraussetzungen kommt die einfachste räumliche Gegenstandsanschauung schon durch Zusammenwirken der sinnlichen und der intellektuellen Funktion zustande, obgleich für die unmittelbare Bewußtseinsrealität der Gegenstand ganz sinnlich-einheitlich gegeben ist. Die späteren Untersuchungen haben dies mehr ins Empirische erweitert, indem

sie die ergänzende Verwebung des bloß Erschlossenen, nicht Wahrgenommenen und selbst nicht Wahrnehmbaren in das scheinbar rein sinnliche Bild der Dinge zeigten. Es wurde der gleiche Aspekt nur gleichsam von der andern Seite genommen, wenn ich nun umgekehrt vermutete, daß die Doppelfunktion physischer Anschauung und seelischer Deutung gegenüber dem Menschen in Wirklichkeit und Kunst nur eine einzige ist: indem man das sinnliche Sehen vergeistigt, darf man das geistige Sehen versinnlichen; nur wegen gradueller Unterschiede und akzidenteller Verschiebungen erscheint es als paradox, daß wir die seelische Bedeutung einer Leiblichkeit in demselben Akt „sehen", wie diese letztere. Dies aber selbst zugegeben, muß es noch viel paradoxer sein, wenn jetzt nicht nur das aktuelle seelische Sein, sondern die Vergangenheit, die sich zu diesem und seinem leiblichen Phänomen hinentwickelt hat, mit dem momentanen Anblick dieser Körperlichkeit gegeben sein soll. Dennoch, der berührte Zirkel: daß wir die „Gegenwart" der Erscheinung aus ihrer Vergangenheit verstehen, diese Vergangenheit aber doch nur jener allein dargebotenen Gegenwart entnehmen können, scheint mir nur unter dieser Bedingung lösbar, ja verständlich. Was überwunden werden muß, ist die nächstliegende platte Vorstellung: es sei ein Sinnlich-Gegenwärtiges gegeben, aus dem durch ein intellektuelles Verfahren die seelische Vergangenheit rekonstruiert, bzw. in das diese hineinprojiziert wird. Tatsächlich hat die Kunst spezifische (in Rembrandts Altersporträts nur besonders offenbar werdende) Mittel zur Verfügung, sich von dieser rationalistischen Notwendigkeit zu befreien. Freilich darf es nicht so gedacht werden — wozu vielleicht ein früherer vorläufiger Ausdruck verführen könnte —, als ob eine fixierte Ordnung einzelner Szenen oder Akte des Lebens, jeder für sich begrenzt und von andern durch einen jetzt als leer geltenden Zeitraum getrennt, von seinem jetzigen Phänomen her sichtbar würde. Sondern die ganze kontinuierliche Strömung des Lebens wird es, weil sie sich in dieses absatzlos ergießt. Vielleicht ist überhaupt dem Menschengebilde gegenüber die mathematisierende Vorstellung, daß wir jeweils einen im zeitlichen und physi-

kalischen Sinne absolut aktuellen Zustand seiner erblicken, nicht zutreffend. Daß es in der Objektivität wissenschaftlicher Abstraktion nur punktuell Gegenwart ist, mag sein und bleibe dahingestellt; als wirkliches Anschauungserlebnis ist uns das Phänomen eines Menschen ein den Moment irgendwie übergreifendes Ganzes, etwas jenseits des Gegensatzes von Gegenwart und Vergangenheit (vielleicht sogar von Zukunft) Stehendes. Wenn wir innerhalb des historischen Erkennens schon lange wissen, daß wir die Gegenwart nur aus der Vergangenheit begreifen, die Vergangenheit aber nur aus der erfahrenen Gegenwart heraus deuten können — so weist auch dieser Zirkel, dessen Elemente freilich von geringer begrifflicher Schärfe sind, auf eine Einheit des Verstehens hin, die durch unser unvermeidlich analytisches Verfahren in jene sich wechselwirkend tragenden Parteien zerlegt wird. Es ist bemerkenswert, wie die scharfe, antivitale Momentaneität des Bildes gelegentlich auch bei Rembrandt vorkommt; so zeigt z. B. Josephs Blutiger Rock (beim Earl of Derby) eine krasse Beschränktheit des ganzen Vorstellungskomplexes auf den schlechthin unausgedehnten — und eben deshalb wie erstarrt wirkenden — Moment. Aber dieses und vielleicht noch wenige verwandte Bilder fallen nun auch aus dem Wesen und der Einzigartigkeit der Rembrandtschen Kunst ganz heraus. Wo diese sich rein auswirkt — besonders in den späten Porträts — kommt grade jene spezifische Lebenscharakteristik, für die es die Isolierung eines Momentes nicht gibt, zu ihrem unzweideutigen Rechte. Es kommt nicht darauf an, daß wir physikalisch ein in einmaliger Qualität gegebenes, unveränderliches Farbengebilde vor uns haben; die Frage ist ausschließlich, was es für uns, in uns, als unsere aktive Schauung bedeutet. Und wie für diese schon die Gespaltenheit zwischen der Körperlichkeit, als dem sinnlich Wahrgenommenen, und der Seele, als dem intellektuell Dazukonstruierten, fortfiel, so nun weiterhin die entsprechende zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Rembrandtsche Menschendarstellung läßt uns jeweils eine Totalität des Lebens erschauen, trotzdem diese begrifflich und als äußerliche Realität in das Nacheinander von Vergangenheit und

Gegenwart geformt ist. Wir sehen eben den ganzen Menschen und nicht einen Augenblick seiner, von dem wir dann erst auf frühere Augenblicke schlössen; denn das Leben ist unmittelbar gar nichts anderes, als die Gegenwart werdende Vergangenheit, und wo wir das Leben wirklich sehen, läßt uns ein bloßes Vorurteil behaupten, daß man nur den starren Punkt der Gegenwart sehe. Ob wir dieses Sehen des totalen Lebens erst allmählich erwerben, ob ihm gewisse Erfahrungen und Schlüsse psychologisch vorangegangen sind, ob es etwa immer unvollkommen, bloß annähernd bleibt, das ist prinzipiell ganz gleichgültig. Es war die entsprechende Wendung des Denkens, mit der Kant die scheinbare Notwendigkeit abwies, auf den Gegenstand der äußeren Wahrnehmung erst zu schließen. Da uns nur unsere Vorstellungen, also rein innerhalb unser selbst ablaufende Geschehnisse, gegeben sind, so schien es, als könnten wir auf die Außenwelt, die uns nie unmittelbar zugängig ist, eben nur schließen: von der Wirkung in uns auf die Ursache außer uns. Demgegenüber zeigte Kant, daß auch die Außenwelt ausschließlich als unsere Vorstellung für uns bestände, daß deshalb zwischen ihr und der angeblich an sich selbst sicheren Innenwelt insoweit gar kein prinzipieller Unterschied herrscht, und jene mit ihrem Vorgestelltwerden ebenso sicher und ohne daß es eines Schlusses bedürfe, gegeben sei. Es schien mir nun zunächst annehmbar, daß es sich mit der Erkenntnis von Körper und Seele des andern Menschen, die den gleichen, nur umgekehrt laufenden Schluß zu erfordern scheint, analog verhält. Hier ist uns angeblich gerade die Anschauung des Körpers unmittelbar gegeben, und auf die mit ihm verbundene Seele müßten wir erst „schließen". Vielleicht aber entstammt diese Scheidung nicht weniger als die von Kant kritisierte, einem rationalistischen Vorurteil; vielleicht nehmen wir den Menschen unmittelbar als eine Einheit wahr, in der Körper und Seele erkenntnistheoretisch äquivalent sind — mag auch empirisch die Erkenntnis der letzteren unsicherer, zweideutiger, lückenhafter sein. Und nicht anders mit dem entsprechenden Schluß: wenn nun auch schon die körperlich-seelische Existenz eines Menschen uns in einem prinzipiell unteil-

baren Akt gegeben sei, so könne dieser jedenfalls nur die Gegenwärtigkeit eines Momentes enthalten, während das Vergangene, als nicht mehr vorhanden, uns nur durch einen auf das Gegenwärtige aufgebauten Schluß — von der Wirkung auf die Ursache — zugängig wäre. Allein vielleicht verhält sich doch in dieser Hinsicht die Vergangenheit nicht anders zur Gegenwart, als die von uns vorgestellte Seele des Andern zu seinem Körper, oder als in dem Kantischen Fall die äußere Existenz der Dinge zu der Innerlichkeit des Vorstellens. Die „Gegenwart" eines Lebens ist überhaupt mit der Isoliertheit und Präzision ihres mathematischen Begriffes gar nicht festzustellen. Daß wir das Leben in seinem Hinübergreifen über jeden Zeitpunkt und Querschnitt tatsächlich sehen, mag sich dadurch vermitteln, daß der Sehvorgang ja selbst ein Lebensvorgang ist. Man bedenkt diese Selbstverständlichkeit oft nicht hinreichend, weil wir den Inhalt dieses Vorgangs als feste „Bilder" denken und, diese gewissermaßen zurückverlegend, das Sehen als eine Abfolge eben solcher, jeweilig in sich geschlossener Bilder vorstellen. Das Sehen aber hat, als Vorgang des Lebens, an dessen allgemeinem Charakter teil: daß dafür die Scheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht so gilt, wie die grammatikalisch-logische Schärfe zu fordern scheint. Erst nachträgliche Grenzstriche bringen diese Alternative an die kontinuierliche Lebensströmung heran. Begründung und Ausführung dieses Lebensbegriffes gehören an einen andern Ort. Er sollte hier nur andeuten, daß das die Augenblicklichkeit überschreitende Sehen des Lebens auch von der Seite des Sehenden her kein Wunder zu sein braucht. Legt man jenen Begriff des Lebens zugrunde, so ist es wohl begreiflich, daß seine beiden Manifestationen: als Gesehenes und als Sehendes — die gleiche Freiheit von der bloß rationalen Fesselung an den Moment besitzen. Wo wir Leben wahrnehmen und nicht einen erstarrten Querschnitt, der nur einen Inhalt, aber nicht die Funktion des Lebens als solchen bietet, nehmen wir stets ein Werden wahr (sonst könnte es nicht Leben sein), nur wo die eigentümliche Fähigkeit in Funktion tritt: das Jetzt in der Kontinuität eines zu ihm sich strecken-

den Ablaufs anzuschauen, haben wir wirklich Leben gesehen. Wie weit freilich wir in diese Reihe hineinschauen, ein wie großes Stück von dem, was wir Vergangenheit nennen, als Einheit überblickt wird, ist ganz problematisch und wechselnd. Es ist die Kunst Rembrandts, solches Nacheinander, das, diese Form bewahrend, dennoch in uns eine Schauung ist, in eine gar nicht bestimmbare Weite verlaufen, oder genauer: aus ihr herkommen zu lassen. Nur darf man der Verleitung des Nacheinander-Begriffs nicht nachgeben: als ob einzelne, inhaltlich bestimmte Stationen gleichsam hintereinander aufgebaut wären. Denn damit wäre ja die Zeitlichkeit nur eine äußerliche Anordnungsform festumschriebener Sachgehalte des Lebens, während es sich hier gerade um eine Werdensströmung handelt, in der die für sich seiende, bloß inhaltliche Bedeutung der einzelnen Momente (die für andere Kategorisierung unbestritten ist) schlechthin aufgelöst ist, darum handelt, daß jedes Gebilde als ein in der flutenden Rhythmik von Leben, Schicksal, Entwicklung, gewordenes oder werdendes erschaut wird: es ist sozusagen nicht diese jetzt erreichte Form, die Rembrandt vorträgt, sondern das gerade bis zu diesem Augenblick gelebte, von ihm her gesehene Gesamtleben. Kant, dessen geistige Direktive auf die Geformtheiten der Seinsinhalte, auf Logizität und Überindividualität geht und damit einen Gegenpol der Rembrandtschen bezeichnet, äußert einmal einen spekulativen Gedanken, der mit dieser Deutung des Schauens der Lebendigkeit dennoch irgendwie verwandt ist. Er spricht von dem Prozesse der Vervollkommnung, der nicht nur, wegen der Unzulänglichkeit unserer empirischen Sittlichkeit, die Unsterblichkeit fordert, sondern in dieser selbst sich für unsere Begriffe als ein endloser darstelle; dennoch mache er uns vor dem Auge Gottes der — transzendenten — Glückseligkeit würdig. Denn „der Unendliche, dem die Zeitbedingung Nichts ist, sieht in dieser für uns endlosen Reihe das Ganze der Angemessenheit mit dem moralischen Gesetze, und die Heiligkeit — — ist in einer einzigen intellektuellen Anschauung des Daseins vernünftiger Wesen ganz anzutreffen.“ Die Art der Anschauung, die Kant hier voraussetzt, ist freilich eine über-

zeitliche und intellektuelle; aber sie übt ihre einheitliche, alles mannigfaltig Ausgedehnte überwindende Kraft an demselben Objekt wie die sinnlich künstlerische Anschauung Rembrandts: an dem zeitlichen, durch eine unendliche kontinuierliche Vielheit sich erstreckenden Leben. Wie das göttliche Auge, um eine Menschenseele als vollendete zu erblicken, nicht darauf wartet, daß ein fester Zustand restloser Vollkommenheit in einem bestimmten Zeitpunkt erreicht werde und nun beharre, wie vielmehr der abschlußlose Prozeß einer aufwärtssteigenden Existenz ihm das einheitliche Bild bietet, das für eine Menschenseele Vollkommenheit heißen kann: so erscheint bei Rembrandt, in seinen tiefsten Porträts, das Wesen dieser Menschen in einer Einheit, die nicht an einem endlich erreichten Entwicklungspunkt eintrifft, sondern die Ganzheit einer stetigen Entwicklung zusammenfaßt. Und diese Zusammenfassung ist nicht die eines abstrahierenden Begriffes, sondern die einer spezifischen Schauung, für die Begriffe so wenig adäquat sind, wie sie es für die von Kant vorausgesetzte göttliche Schauung einer ins Unendliche hinlebenden Seele sind. Denn wie die Scheidung zwischen dem seelisch-subjektiven Vorstellen und dem ihm äußerlich entsprechenden Objekt erst eine nachträgliche Abstraktion ist, während ursprünglich das einheitliche, inhaltbestimmte, noch nicht in Subjektivität und Objektivität differenzierte Bild vorhanden ist — ähnlich ist überhaupt, wo wir Leben wahrnehmen, die absolute Scheidung eines hart isolierten Jetzt gegen ein ausgedehntes Vergangenes Sache einer intellektuellen Reflexion; in Wirklichkeit nehmen wir zunächst und unmittelbar eine zeitlich erstreckte, gar nicht in Momente auseinanderfallende Einheit wahr. Und wie diese Schauung hinsichtlich ihres Objekts weder sein punktuelles Jetzt noch seine ausgedehnte Vergangenheit, sondern die fließende Einheit beider ist, so ist sie in Hinsicht des Subjekts weder isolierte Sinnlichkeit noch isolierte Verstandeskonstruktion, sondern eine ganz einheitliche Funktion, die erst von andern Gesichtspunkten her in jene beiden differenziert wird.

Damit erst ist das Bewegungsproblem, von dem ich zuerst sprach, in die richtige Reihe gestellt. Es besteht zunächst jeder

„dargestellten Bewegung" gegenüber die Frage, wieso der eine, starre, zeitlich unausgedehnte Moment, den das Bild bietet, eine zeitlich erstreckte Bewegung anschaulich machen kann. Dem geringen Künstler gelingt dies auch nicht, sondern die Figur erscheint in ihrer Attitüde wie festgefroren, und dasselbe ist auch bei der Momentaufnahme der Fall. Denn wo wirklich, von außen her, das absolut momentane Phänomen reproduziert ist, da gilt der Zenonische Beweis für die Unmöglichkeit des fliegenden Pfeiles: da der Pfeil in jedem gegebenen Augenblick in irgendeinem Ort ist, so ruht er, wie kurze Zeit auch immer, in diesem; da er also in einem beliebigen Augenblick ruht, so ruht er immer und kann sich überhaupt nicht bewegen. Der Trugschluß liegt hier darin, daß der Pfeil überhaupt an irgendeiner Stelle ruhen solle. Er tut das nur in der künstlichen und mechanischen Abstraktion des schlechten Künstlers und des Momentphotographen, in Wirklichkeit aber geht er durch jede Stelle hindurch und hält sich keine noch so kurze Zeit in ihr auf, d. h. die Bewegung ist eine besondere Art des Verhaltens, die nicht aus einzelnen Aufenthaltsmomenten zusammenzusetzen ist. Die wirkliche Bewegung eines Körpers zeigt ihn uns nicht in einzelnen Lagen, sondern in stetigem Hindurchgehen durch räumliche Bestimmtheiten, die, wenn er sich eben nicht bewegte, jeweils „Lagen" wären. Es ist also eine prinzipiell andere Art des Schauens, als sie von dem sozusagen mechanisch-atomistischen Standpunkt, für den es nur Momente und Gegenwärtigkeiten „gibt", begriffen werden kann.

Man hat vom Barock gesagt, daß er — besonders in der Architektur, aber mit sinngemäßer Übertragung auch in den andern bildenden Künsten — an die Stelle des steinmäßig Kristallinischen, wie es das Formideal der Renaissance gewesen sei, das Organische eingeführt habe, ein Schwellen und Sich-Einziehen, ein Wogen und Vibrieren der Stoffe. Es ist ganz richtig, der Barock setzt für die stabile, abstrakte Form das Lebendige ein; aber doch nur die mechanischen Bewegtheiten eben dieses Lebendigen. Es ist die Zeit, in der die mechanistische Psychologie aufkam, auch in Spinoza, dem Widersacher Rembrandts. Gewiß wird die künstlerische Erscheinung jetzt durch seelische Innervati-

onen bestimmt, gleichgültig gegen die Eigengesetze der Form und der Materie als solcher. Allein diese Innervationen laufen in den Charakter mechanischer Bewegung aus, in Schweben und Fallen, Pressen und Reißen, Dehnen und Schwingen — ganz anders als das wirklich und ganz Seelische der Bewegung bei Rembrandt. Daher auch das Schauspielerische barocker Gestalten, das innerlich nicht Glaubwürdige. Es erscheint mir deshalb überhaupt sehr bezeichnend, daß schlechte Historien- oder Genrebilder oft aussehen, als ob sie nicht ihren Gegenstand unmittelbar darstellten, sondern so, wie wenn er als „lebendes Bild" gestellt würde; d. h. der künstlerisch wesentliche Sinn eines Lebensvorganges soll sich in einem Moment erschöpfen, in dem die dem Vorgange wesentliche Zeitlichkeit aussetzt: er wird nicht in eine Überzeitlichkeit gestellt, sondern einfach in eine Unzeitlichkeit, nicht in eine andere Ordnung, sondern überhaupt in keine. Es ist wie wenn ein schlechter Schauspieler auf die „dankbaren" Momente hin spielt, zwischen denen die wirkliche, kontinuierliche Aktion gewissermaßen ausfällt, während der künstlerische Schauspieler diese zerstückelnden Pointierungen vermeidet und seine Darstellung in einer Stetigkeit hält, die eben in jedem Moment prinzipiell seine Ganzheit erblicken läßt. Zu solchem Schauen der zeitlichen Totalität veranlaßt uns die Bewegtheitsattitüde des vollkommenen Kunstwerkes. Freilich kann auch diese, wenn man jener äußerlichen Betrachtungsweise folgt, keine Bewegung zeigen, sondern nur einen starren Moment; allein der unleugbare Eindrucksunterschied gegen die entsprechende Haltung im schlechten Kunstwerk beweist, daß hier doch noch etwas anderes und mehr vorliegen muß. Nur glaube man nicht, daß es sich um Phantasievorstellungen bestimmter vorhergehender und bestimmter nachfolgender Zustände handle; dieser Glaube hätte wiederum die mechanistisch singularisierende Voraussetzung, und die Lebensbewegung wäre wiederum in einzelne, innerlichst unverbundene Inhaltsphänomene zerteilt.

Die Darstellung der Bewegtheit.

Was bewegt sich denn überhaupt im Bilde? Da sich die gemalte Figur selbst doch nicht bewegt wie im Kinematographen,

so kann es natürlich nur heißen, daß die Phantasie des Beschauers angeregt wird, sich die Bewegung zu und von dem dargestellten Moment zu ergänzen. Aber gerade gegen dieses scheinbar Selbstverständliche habe ich Bedenken. Prüfe ich mich genau, was mir denn innerlich beim Anblick des fliegenden Gottschöpfers in der Sixtina oder der zurücksinkenden Maria auf Grünewalds Kreuzigung bewußt wird, so finde ich nicht das geringste von Stadien vor und nach dem dargestellten Moment. Dies wäre auch ganz unmöglich, denn wie eine Gestalt von Michelangelo in einer andern als der von ihm selbst gezeigten Haltung aussehen würde, kann der Beschauer S. nicht konstruieren. Es wäre dann eine S.sche Gestalt, aber nicht mehr eine michelangeleske, es wäre also gar nicht ein Bewegungsmoment eben der Gestalt, um die es sich handelt. Vielmehr, in einer Art, die sich von der Wahrnehmung einer realen Bewegung wohl nur nach Intensität und Komprimiertheit unterscheidet, ist die malerische Geste unmittelbar mit Bewegtheit geladen. Es ist ihr, so paradox es klingt, immanent und nicht erst durch ein Vorher und Nachher ihr supponiert, daß sie eine Bewegungsgeste ist: Bewegtheit ist eine Qualität gewisser Anschauungen. Mag also Bewegung ihrem logisch-physischen Sinne nach eine Ausdehnung in der Zeit beanspruchen, mag andererseits unser Anschauen, gleichfalls nach seinem logischen Sinne, der sich freilich gleich als irrealer zeigen wird, sich gerade in jeweils unausgedehnten Momenten vollziehen — so würde sich auch dieser Widerspruch lösen, wenn die Bewegtheit auch dem einmaligen Bilde des Objekts einwohnen kann, wie Farbe, Ausdehnung und wie überhaupt seine Eigenschaften; nur daß diese Eigenschaft nicht so unmittelbar an der Oberfläche liegt wie andere, nicht so sinnlich einfach, greifbar und aufzeigbar ist. Der Künstler aber bringt sie auf ihren Höhepunkt, indem er sie an ein tatsächlich unbewegtes Bild zu binden weiß. Und erst wenn wir uns klarmachen, daß wir auch der Wirklichkeit gegenüber nicht die von der Momentphotographie festgehaltene Attitude „sehen", sondern Bewegung als Kontinuität, was dadurch ermöglicht ist, daß, wie angedeutet, unser subjektives

Leben selbst eine Lebenskontinuität ist und nicht ein Kompositum aus einzelnen Momenten, das ja überhaupt kein Prozeß und keine Aktivität wäre — so begreifen wir, daß das Kunstwerk viel mehr „Wahrheit" darbieten kann, als die Momentphotographie. Wir brauchen in diesem Falle gar nicht an die sogenannte „höhere Wahrheit" zu appellieren, die das Kunstwerk gegenüber der mechanischen Reproduktion beanspruche; ganz unmittelbar vielmehr und im ganz realistischen Sinne ist das Bild, dessen Eindruck durch irgendwelche Mittel eine kontinuierliche Bewegung in sich gesammelt hat, der Wirklichkeit (die hier doch nur die bewußte Wahrnehmung der Wirklichkeit bedeutet) näher als die Momentphotographie. Auch wird durch diese Gesammeltheit in einem Anschauungspunkt die Bewegung überhaupt erst zu einem ästhetischen Wert. Bedeutete sie innerhalb des Kunstwerks wirklich nichts anderes, als daß zu dem dargestellten Moment noch ein oder mehrere vorhergehende und nachfolgende durch Assoziation und Phantasie hinzutreten, so sehe ich nicht, welchen ästhetisch qualitativen Wert dieses bloße Mehr an Momenten zubringen sollte. Meines Erachtens verhält es sich hiermit ebenso wie mit der Bedeutung der dritten Dimension in der Malerei, deren Fühlbarmachung an dem dargestellten Körper als künstlerischer Wert gilt. Die dritte Dimension als Wirklichkeit ist schlechthin nur das Tastbare: empfänden wir nicht bei der Berührung der Körper einen Widerstand, so hätten wir eine nur zweidimensionale Welt. Die dritte Dimension wohnt in der Welt eines anderen Sinnes als die farbige Fläche des Bildes. Wird nun durch allerhand psychologisch wirksame Mittel zu dieser die dritte Dimension assoziativ hinzuentlehnt, so ist dies eine bloß numerische Vermehrung über das schon vorhandene Quantum von Dimensionen hinaus, ein Anhängsel an das Gegebene, das nur in der seelischen Reproduktion des Beschauers entsteht und an dem ich einen Wert als künstlerisches, von dem schöpferischen Geist selbst geformtes Element nicht erkennen kann. Soll die Fühlbarkeit der dritten Dimension einen solchen haben, so muß sie eine immanente Qualität des unmittelbar sichtbaren Kunstwerks selbst sein. In einer Um-

setzung, deren Wege noch nicht näher beschreiblich sind, wird die Tastbarkeit, in der die dritte Dimension als Realität allein besteht, zu einer neuen qualitativen Note des rein optischen Bildes, auf das der Leistungsbezirk des Malers ja doch beschränkt ist; durch die bloße, irgendwie erreichte Assoziation der dritten Dimension — bei der diese immer noch ihre Realitätsbedeutung behielte, — wird dieses Bild, als künstlerisches, gar nicht bereichert, sondern es erhielte nur ein Darlehen aus einer anderen Schicht, das sich ihm organisch, in seiner eigenen, nicht verbinden kann. Im Gegensatz zu den Täuschungskunststücken des Panoramas ist, was wir die Dreidimensionalität der Körper im malerischen Kunstwerk nennen, eine jetzt dem Augeneindruck zugekommene Bestimmtheit, eine Bereicherung und Deutung, Intensivierung und Reizerhöhtheit des Anschaulichen als solchen. Das zu diesem in Hinsicht des Raumes „Hinzugefügte" verhält sich also genau so wie das in Hinsicht der Zeit. Was sich assoziativ, von außerhalb des unmittelbar Angeschauten her, diesem anzugliedern schien: die Bewegungsstadien vorher und nachher, die dritte Dimension hinter der Fläche, enthüllt sich als eine besondere Qualifizierung dessen, worin das Kunstwerk wirklich besteht, des in Zeit und Raum sich rein in sich abschließenden Anschaulichen. Solche Qualifizierung des unmittelbar Sichtbaren bringt, wie gesagt, der Künstler zu ihrer größten Höhe und Reinheit. Sie ist, obgleich zeitlos eindrucksmäßig, nur mit Zeitbegriffen zu bezeichnen: wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen; eine gleichsam an einem inneren Punkt gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um. Je reiner und stärker aber die Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf es für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern ihre Bestimmtheiten liegen unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht außerhalb ihrer.

Ich untersuche hier also nicht, in welcher eigentümlichen Umsetzung und Ideellität der Künstler diesen seelischen Impuls innerlich nachbildet, der mit der Anschaulichkeit zu künst-

lerischer Einheit verbunden ist, in dem die Körperbewegung noch gesammelt ist und der sie aus sich entfaltet. Bei Rembrandt jedenfalls muß dies mit einer unerhörten Stärke und Richtungssicherheit geschehen sein; so daß der Augenblick, in dem die Geste (und, als Summe der Gesten, die „Haltung") des Menschen gefaßt ist, wirklich die ganze Bewegung *ist*. Er macht anschaulich, daß diese ihrem inneren, impulsiven Sinne nach eine Einheit ist, so daß, wenn man einen einzelnen Moment ihrer erfaßt, dieser ihre Ganzheit darstellt: ihr schon Vergangenes als seine Ursache und Zuleitung, ihr Künftiges als seine Wirkung und noch gespannte Energie. Ich sagte früher, daß ein Leben in jedem seiner Augenblicke dies ganze Leben ist: weil Leben nichts anderes als die kontinuierliche Entwicklung durch inhaltliche Entgegengesetztheiten hindurch ist, weil es nicht aus Stücken zusammengesetzt ist und seine Totalität deshalb nicht außerhalb des einzelnen Momentes besteht. Dies ist nun auch als das Wesen der einzelnen Bewegung aufgezeigt und macht erst deutlich, wieso jene Minima von Strichen, mit denen manche von Rembrandts Zeichnungen und Radierungen eine Bewegtheit andeuten, deren Ausdruckssinn vollgültig darstellen. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft, Richtung, undurchkreuzten Einheit innerlich erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden zeitlichen Determinationen sind in der einen, einmaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie *sind* dieser Strich.

Aus eben dem Wesen des Lebens heraus, um dessentwillen der fest dastehende Strich als Bewegung anschaulich wird, ist in der fixierten Physiognomie der vollkommensten Rembrandtschen Porträts die Geschichte der Persönlichkeit sichtbar, sozusagen in *einem* Akt, als qualitative Bestimmtheit dieses einen Anblicks. Ich deutete vorhin den Unterschied gegen das Renaissanceporträt so, daß in ihm das Sein des Menschen, von Rembrandt aber sein Gewordensein gesucht wird; dort die Form,

zu der es das Leben jeweils abschließend gebracht hat und die deshalb in zeitloser Selbstgenugsamkeit geschaut werden kann, hier das Leben selbst, vom Künstler in dem Augenblick gefaßt, in dem es seine Strömung, die Vergangenheit stetig in Gegenwart umsetzend, zu unmittelbarer Anschauung bringt; wodurch leicht klar wird, daß die Renaissancekunst, obgleich dem Leben gegenüber eine hohe Abstraktion, doch viel reiner optisch-sinnlich aufzunehmen ist, während die Rembrandtsche mehr den ganzen Menschen als Beschauer, das ganze Leben in seiner Funktion als wahrnehmendes voraussetzt. Jene vitale Analogie nun der einzelnen Bewegung mit der Porträtphysiognomie legt auch für die Genesis der letzteren einen analogen Ausdruck nahe. Das Entscheidende war dort, daß nicht das äußere Phänomen eines Bewegungsmomentes, sondern die innere, gesammelte Dynamik der Ausgangspunkt ist, daß die Darstellung sich, der realen Bewegung entsprechend, aber in künstlerisch-ideeller Umsetzung, aus dem seelischen Impuls entfaltet, der in unenträtselter Weise die Energie und Richtung der Körperaktion potenziell zu enthalten und aus sich zu entlassen scheint. So nun scheint — zugegeben, daß aller Ausdruck hier nur symbolisch ist — in jedem der großen Rembrandt-Porträts jeweilig ein Leben, mit dem die gesammelte Potentialität seiner Quelle sich in ein Werden verwirklicht, zu der sichtbaren Erscheinung hingeführt zu haben. Diese ist von innen her entwickelt.

Die Einheit der Komposition.

Die Differenz streckt sich über die Einzelgestalt in die Struktur der Bilder als ganzer überhaupt hinein. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst, sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost an und mit den Einzelfiguren — Formen, deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. Abgesehen aber von dieser, in einem ideellen Außerhalb gelegenen Form hat das Bild oft eine sehr geringe Einheit, sondern besteht in einem Nebeneinander von Teilen, die dadurch, daß sie alle gleichmäßig ausgeführt

sind, ganz des organischen Verhältnisses entbehren. Dieser Satz gilt natürlich nur in sehr abgestuftem Maße für italienische Kunst überhaupt. Bei Giotto ist keine innere Fremdheit zwischen der kompositionellen Form und dem eigenen Leben der Gestalten fühlbar, einmal, weil die letzteren überhaupt nicht stark individualisiert sind und keine Existenz beanspruchen, die über die Funktion ihrer bildmäßigen Gegebenheit hinausginge; und dann, weil die Form hier noch keine geometrische, sondern eine architektonische ist. Das geometrische Schema der späteren Kompositionen hat eine Abstraktheit, deren Leere und hart selbständiger Sinn durch keine noch so geistreiche und im einzelnen lebendige Erfüllung ganz zu überwinden ist. Architektonisch aber wird man eine Formgebung nennen können, die zwar nicht aus einer individuellen Lebendigkeit, wohl aber aus der materialen Extensität und dynamischen Intensität ihrer Erfüllungen unmittelbar hervorgeht und mit diesen identisch ist. Das architektonische Prinzip steht jenseits des Gegensatzes von Schematik und Leben. Die Gruppen Giottos erwachsen als Gruppen nicht aus der individuellen Lebendigkeit der Gestalten, wie bei Rembrandt, ebensowenig aber als Ausfüllungen eines in eigener geometrischer Bedeutung vorbestehenden Schemas; sondern es ist wie ein Bauwerk, in dem kein Teil ein einzigartiges Leben hat, ein jeder aber doch eine eigentümliche Masse, Form und Kraft einsetzt und dadurch unmittelbar die mit nichts vergleichliche architektonische Einheit entstehen läßt. Wenn man mit Recht hervorgehoben hat, daß erst bei Giotto der Erdboden wirklich tragende Kraft für die auf ihm stehenden Figuren zeigt, so ist dies eben auch nur eine Seite des architektonischen Charakters seiner Visionen.

In Raffaels Madonnen bestimmt zwar wesentlich das geometrische Motiv die Komposition, allein sie sind von solcher malerischen Mächtigkeit, daß — sozusagen wenigstens nachträglich — das Eigenleben der Gestalten sich ohne inneren Widerspruch und ohne Zufälligkeit dieser Form anschmiegt. In der Madonna von Castelfranco dagegen ist der dreieckige Aufbau zweifellos etwas mechanisch und ohne rechte Beziehung zu der

lyrischen Gesamtstimmung des Bildes; es ist aber interessant, wie sehr eben diese Stimmung und die vertiefte Schönheit der Gestalten über die Unbehilflichkeit der geometrischen Form Herr wird, so daß der Gesamteindruck für Viele den der entsprechenden Raffaelschen Werke übertrifft, obgleich bei diesen der geometrische Schematismus und sein lebendiger Inhalt eine viel natürlichere, harmonischere Einheit bilden. Erst bei den minderen Meistern tritt ganz fühlbar hervor, daß das Schema und seine Erfüllung mit lebenden Wesen von ganz inkohärenten seelischen Grundstrebungen geführt und auseinandergeführt werden. Zu leugnen aber ist nicht, daß der im romanischen Wesen gelegene rationalistische Trieb nach klar überschaulicher, in sich geschlossener Außenform solche Schemata fördert, die durch die Selbständigkeit ihres Sinnes dem Inhalt gegenüber leer und mechanisierend wirken. Auch die Dichtkunst scheint mir dies zu bestätigen, insofern die spezifisch romanische Versform doch wohl das Sonett ist. Hier liegt jene anschauliche Geschlossenheit vor, die keine Fortsetzung gestattet und deshalb einerseits zeitlos-unhistorischen Charakter hat, so daß man im Sonett nichts „erzählen" kann; andererseits den Weg ins Unendliche verschließt, der der Reichtum, vielleicht auch die Verführung der nordischen Völker ist. (In Dantes Versform mit ihrer prinzipiellen Unabschließbarkeit symbolisiert sich, was an gotischem Geiste in ihm ist.) Das Sonett gleicht dem klassischen Ornament mit seinen in sich zurücklaufenden Formen, gegenüber dem nordischen, das sich ins Unendliche fortsetzen will. Diese gleichsam tendenziöse, unbarmherzig betonte Vollendetheit der Form begünstigt es, daß das Sonett die am meisten zur äußerlichen Spielerei verführende, am leichtesten leer und formalistisch wirkende Versart ist — wo nicht, genau wie bei dem geometrischen Schema der bildenden Kunst, eine singuläre Genialität dieser Gefahren Herr wird. Bei Rembrandt nun erwächst die Gesamtform des mehrfigurigen Bildes aus dem Leben der einzelnen Figuren, d. h. daraus, daß das Leben der einzelnen, ausschließlich von ihrem eigenen Zentrum aus bestimmt, gewissermaßen über sie hinausströmt und dem der anderen be-

gegnet, zu gegenseitiger Beeinflussung und Stärkung, Modifikation und Vermählung. Eine übergreifende Gesamtform, die man als für sich vorstellbare und bedeutsame dem Ganzen entnehmen oder als ein Schema vorzeichnen könnte, wie an geometrisch komponierten Bildern, besteht hier nicht. Dies vielleicht trägt den unerhörten Eindruck der Nachtwache: daß die Einheit des Bildes sozusagen nichts für sich ist, nicht herauszuabstrahieren, nicht in einer Form jenseits ihrer Erfüllungen beruhend; sondern ihr Wesen und ihre Kraft ist nichts anderes als die unmittelbare Verwebung der Vitalitäten, die aus jedem Individuum herausbrechen. Es ginge schon zu weit über diese Unmittelbarkeit hinaus, konstruierte schon eine zu abstrakte Einheit, wollte man von einem Gesamtleben sprechen, das dies Bild trüge; das Leben bleibt vielmehr in jede einzelne Figur versenkt, und indem es von einer jeden zu der andern hinstrahlt, gibt es sein Zentrum nicht an eine darübergelegene Einheit ab. Nur der ganze umfassende Raum kann bei dieser Konstellation wie von Lebenswellen durchflutet sein, und wenn man das Magische dieses Bildes irgendwie — mit unvermeidlich subjektiver Symbolik — zu bezeichnen wagen will, so möchte man sagen: der Raum selbst scheint hier in lebendige Bewegung geraten zu sein, nicht nur die Erscheinungen im Raum. Denn die Totaleinheit des Bildes, die man als eine unerhört lebendige fühlt, ist nicht zu einer für sich gültigen, in Lösung von ihren Inhalten vorstellbaren Form gleichsam zugespitzt, sondern sie besteht in der Summe der Figuren, die aber dennoch nicht auseinanderfallen, sondern, wie angedeutet, mit ihren intensiven Lebendigkeiten sozusagen Adhäsion aneinander besitzen; so daß tatsächlich nur das ihnen gemeinsame Medium, der Raum, durch die sich in ihm organisierenden Lebenssphären wie eine große lebenerfüllte und dadurch selbst lebendig gewordene Einheit erscheint.

Darin liegt ein äußerster Gegensatz zu allem Raumempfinden der italienischen Renaissance, in der Malerei wie in der Baukunst. Hier ist der Raum die festgezimmerte Bühne, die den bewegten Menschen den unbewegten Gegenhalt bietet. Der

Romane verlangt, übrigens nicht erst in der Renaissance, die klare Überblickbarkeit des Raumes, seine ruhende Geformtheit, die sich zwar, wie gesagt, mit der Bewegtheit der Menschen in ihm, aber nicht mit seiner eigenen verträgt. Im stärksten Maße, das wie bis zu einer Art Substanzialisierung des Raumes geht, scheinen mir dies gerade einige gotische Kirchen Sienas zu zeigen. In S. Francesco und S. Domenico hat man den Eindruck, daß der Innenraum nicht einfach ein durch die Mauern abgegrenzter Teil des Raumes überhaupt wäre, sondern ein körperhaftes Gebilde, eine Substanz von selbstgegebener Gestalt; als ob, wenn man die Mauern niederrisse, dieser feste, durch sich selbst abgegrenzte Raumkubus unberührt weiter dastehen würde. Im äußersten Gegensatz dazu erscheint der Raum der nordischen Gotik selbst bewegt, indem jeder Schritt den Gesamtanblick wandelt, wie das vorschreitende Leben seine Szenen wechselt; der Raum hat hier keine in sich selbst gefestete Formung, sondern scheint sich nur immer von neuem zu öffnen. Darum ist innerhalb italienischer Kirchen das Verhältnis der Menschen zum bloßen Raum ein anderes als in einer nordisch-gotischen. Die Ungeniertheit, mit der sich in jenen das Volksleben abspielt, steht sicher in Zusammenhang damit, daß die Baulichkeit hier als ein objektiver Boden empfunden wird, dessen stabiler Geformtheit man dies alles zumuten kann. Der Raum einer gotischen Kirche bei uns ist sozusagen in viel labilerem, störbarerem Gleichgewicht, es ist als hätte er eine Eigenbewegtheit, der man sich nur einfügen darf, ohne sie durch Bewegungen, die externen Ordnungen angehören, zu irritieren. Ganz anders freilich, aber dennoch dieser Konfiguration irgendwie verwandt, schien mir das Raumgeheimnis der Nachtwache zu formulieren. Hier hat der Raum weder die feste Gefugtheit des Renaissanceraumes, die in den Kirchen nur am deutlichsten wirksam wird, noch das vibrierende, variierende Selbstleben, wie in der Gotik, sondern ist an sich ganz indifferent, aber immerhin so bewegungs*fähig*, daß er von den in ihm flutenden Lebensströmungen gleichsam mitgerissen wird. Die Macht dieser Lebendigkeiten ist groß genug, um ihn aus seiner Ruhe aufzu-

rütteln und dadurch eine ganz einzige Einheit der Gesamtbewegung zu erzwingen. —

Man muß sich nur klarmachen, daß derjenige Wert eines Bildes, den wir als seine Einheit bezeichnen, auf viel mannigfaltigere Weise herstellbar ist, als unsere an der Klassik geschulte Denkweise es im allgemeinen anerkennt. Dieser gewohnte Begriff heftet sich durchaus an die Form, die ihren Erfüllungen gegenüber irgendwie selbständig in sich selbst zurückläuft und dadurch gewissermaßen einen einheitlichen Begriff darstellt. Diese Art von Einheit ist aber ersichtlich nicht an organische Erfüllungen gebunden, sondern kann sich mit dem gleichen Erfolge formaler Geschlossenheit auch an unlebendigen Inhalten verwirklichen. Im Unterschiede davon aber gibt es eine Einheitlichkeit, die unmittelbar ihren Erfüllungen verhaftet ist, die gerade nur an diesem Stoff bestehen kann und zwar, weil sie nur aus ihm erstehen kann. Dies ist die Einheit ausschließlich des organischen Wesens. Die Einheit eines solchen läßt sich gar nicht als eine Form denken, die mit einem irgendwie qualitativ anderen Gehalt auszufüllen wäre. Und aus einer Mehrheit solcher Wesen kann ein Gebilde zustande kommen, das wiederum einheitlich ist, weil es seine im vitalen Sinne einheitlichen Bestandteile in Verwebung und Verwachsung zeigt; denn es ist das Wesen des Lebens, über sich hinauszugreifen, hinauszustrahlen, ohne seine Einheit zu verlieren, sich gleichsam mit einer Sphäre über seine primäre Greifbarkeit hinaus zu umgeben, seine Einheit bleibt immer an seinen Mittelpunkt gebunden, indem sie mit der Sphäre anderer wechselwirkt, sich durchdringt, verschmilzt. In der deutschen Sinnesart liegt von vornherein eine andere Möglichkeit, Einheit zu empfinden, als in der klassischen. Dürers Melancholie, Holbeins Kaufmann Gyse, viele holländische Stillleben zeigen ein Nebeneinander von einzelnen Dingen, das vom Standpunkt der klassischen Kunst aus zufällig und zusammenhanglos erscheint. Aber obgleich es den Schöpfern selbst sicher nicht so erschien, so ist doch von da aus die Sehnsucht solcher germanischer Geister nach der klassischen Form begreiflich. Denn das Unorganische gewinnt anschauliche Ein-

heit nur in geometrisch abstrakten Formen, es kann nicht durch Wachstum von innen her zu sinnvoller, d. h. einheitlicher Gestaltung gelangen, es entbehrt jener bewegten Sphäre, durch die ein Lebendiges mit dem andern zusammenfließen kann. Jener frühere Mangel an äußerer Zusammengefaßtheit in der deutschen Kunst war also allerdings ein Widerspruch, die eigentümliche, nicht-klassische Einheit, zu der diese Kunst hinstrebte, war an unorganischem Material nicht zu gewinnen. Deshalb empfinden wir — falls mein Eindruck nicht täuscht — Bilder dieser Kategorie als viel weniger zerrissen und zufällig, sobald sie ganz oder fast ausschließlich menschliche Figuren enthalten. In sehr merkwürdiger Nuancierung zeigen dies die Bilder des älteren Brueghel, insbesondere die relativ großfigurigen. Ihrem abstrakten Schema nach möchte man sie für so bunt und uneinheitlich wie möglich halten. In ihrer konkreten Ganzheit aber wirken sie keineswegs so. Ein höchst mächtiges elementares Leben scheint sie zu durchfluten, das freilich ganz undifferenziert ist, in dem einzelnen Bilde gar keine individuelle Färbung annimmt und über dieses einzelne hinausreicht; so daß es sozusagen gleichgültig ist, welches Stück dieses — in sich ganz gleichmäßigen, als ganzen aber durchaus charakteristischen — Lebens gerade dieses oder jenes Bild herausschneidet. Die Einheit in ihm ist also nicht als eine geschlossene formale Korrelation der Teile ablesbar, sondern entstammt — oder fällt zusammen mit — der Ungespaltenheit jenes allgemeinen Lebens, das in jedem seiner großen oder kleinen Ausschnitte dasselbe und eines ist. Ersichtlich hat diese vitale Einheit mit der klassischen Komposition nicht das geringste zu tun, sondern kann mit einer absoluten Unbekümmertheit um diese zusammenbestehen. In jeder einzelnen dieser Figuren, so eigenartig ihre Handlung und Haltung sei, ist dieses starke, charakteristisch rhythmisierte Leben in gleicher Art, ja in gleichem Maße fühlbar und bringt jede beliebige Zahl und Anordnung ihrer zur Einheit zusammen. Allein dies ist, wie gesagt, nur unter der Bedingung der Undifferenziertheit der individuellen Gestalten gewonnen. Die höhere Stufe, auf der die individualisierten

Lebendigkeiten rein als solche zur Einheit zusammengehen, ohne dazu der klassisch geometrisierenden formalen Struktur zu bedürfen, hat erst Rembrandt erreicht, am deutlichsten in der Nachtwache. Hiermit erst hat das Streben zu jener spezifischen Einheit sich selbst verstanden.

Die Nachtwache ist eines der rätselhaftesten Bilder. Wie diese wirr und planlos, und, nach den hergebrachten Begriffen, formlos nebeneinander und durcheinanderlaufenden Konfigurationen die Einheit des Ganzen ergeben können, ohne die der ungeheure Eindruck dieses Ganzen gar nicht möglich wäre — das ist nach eben jenen Begriffen nicht zu erklären. Aber indem die Nachtwache so und so viele Lebendigkeiten und nur sie zum Bildinhalt macht und dem Geheimnis ihrer rein vitalen Wechselwirkungen anschauliche Sprache gibt, hat sie jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist, zum erstenmal in der Geschichte der Kunst rein befriedigt. Die Einheit ist hier, wo sie zugleich ganz tief und ganz labil ist, auf eine viel gewagtere Weise gewonnen, als im klassischen Kunstwerk, bei dem sie durch den eigenen vorbestehenden Sinn der Form eine gewisse Garantie für das Nichtauseinanderfallen-können und das Verstandenwerden-müssen in sich trägt. Es besteht hier eine tiefe Beziehung zu dem Prinzip der Individualität: daß sie dasjenige Gebilde ist, dessen Form absolut mit seiner Wirklichkeit verbunden ist, nicht unter der Voraussetzung oder zum Gewinn eines selbständigen Sinnes aus dieser Wirklichkeit herauszuabstrahieren ist.

Deutlichkeit und Detaillierung.

Für den hiermit aufgebrachten Formbegriff ist nun ein früher schon berührtes Moment von der allergrößten Wichtigkeit: die Abstufung der Deutlichkeitsgrade im Rembrandtschen Gemälde. Die Herrschaft der klassischen Form, mit ihrem Streben nach geometrisch-übersichtlicher Einfachheit, hat eben deshalb ein solches nach dem linearen Prinzip, und selbst der Kolorismus der venezianischen Kunst kann dies nicht verleug-

nen. Freilich hat die Farbe, die den Rembrandtschen Deutlichkeitsunterschieden ihr eigentliches Feld eröffnet, schon an und für sich zu dem Formprinzip in seiner wesentlich linearen und plastischen Bedeutung ein tiefes Gegensatzverhältnis. Stellt sich in der Form gewissermaßen die abstrakte Idee der Erscheinung dar, so steht die Farbe sowohl diesseits wie jenseits dieser: sie ist sinnlicher und ist metaphysischer, ihre Wirkung ist einerseits unmittelbarer, andererseits tiefer und geheimnisvoller. Ist die Form etwa als die Logik der Erscheinung zu bezeichnen, so bedeutet die Farbe eher deren psychologischen und metaphysischen Charakter — auch hier diese beiden, untereinander durchaus geschiedenen Intentionen in ihrer gemeinsamen Gegensätzlichkeit gegen das logische Prinzip erweisend; die vorwiegend logisch interessierten Denker verhalten sich deshalb häufig gleichmäßig ablehnend gegen die psychologische wie gegen die metaphysische Sinnesart, und dies scheint mir der tiefere Zusammenhang zu sein, aus dem heraus Kant in seinem ästhetischen Wertsystem die Farbe eigentlich ganz zugunsten der Form ablehnt. Macht man sich nun klar, daß die Farbe im Unterschied gegen die Linie — gerade wie an ihrer Stelle Psychologie und Metaphysik, im Unterschied gegen die Logik — der Ort der Graduierungen, des Stärker und Schwächer, der Valeurs mit ihren unendlichen quantitativen Möglichkeiten ist, so ist weiterhin ersichtlich, daß mit dem Vorherrschen der Form und ihrer geometrischen Intendierung die gleichmäßige Durchführung aller Bildteile gegeben ist. In dem geometrischen Gebilde ist alles gleich berechtigt; es mag in ihm Hilfslinien geben, die zum Wiederverschwinden bestimmt sind, aber diese gehen nicht das Gebilde selbst, sondern die mathematische Beweisabsicht an. Die geometrisierende Tendenz und die scharfe Deutlichkeit alles Vorgeführten sind nur zwei Ausdrücke für dieselbe rationalistische Gesinnung. Im tieferen Sinne entscheidend aber ist noch nicht diese Deutlichkeit, sondern vielmehr die Gleichmäßigkeit der Ausführung, wobei die Malweise ebensogut vibrierend, farbig, grenzübergreifend sein kann, wie streng linear oder kleinlich auspinselnd. Diese Gleichmäßigkeit ist nicht nur das Gegen-

teil des wirklichen Seherlebnisses, sie ist, viel weiter gefaßt, überhaupt unorganischen, mechanischen Wesens. Wo das Bild der Dinge vom Leben aufgenommen und in seiner Wiedergabe von diesem getränkt ist, da ist auch Ungleichmäßigkeit der Durchführung gegeben, Vorder- und Hintergrund nicht nur im räumlichen, sondern auch in einem qualitativen Sinne. Denn Leben ist Rangierung, betonte Hauptsache und vernachlässigte Nebensache, Mittelpunktsetzung und Abstufung zur Peripherie — eine innere Form gleichsam, die dem zuvor behaupteten allzeitigen Ganzsein des Lebensverlaufes nicht widerspricht, weil sie in einer andern Schicht liegt. Insofern hat, wenn man will, das Leben der Welt gegenüber etwas Ungerechtes; aber alle Genialität läßt sich so ausdrücken, daß sie uns die Überzeugung gibt, mit dieser, unmittelbar vom Subjekt und nicht vom Objekt abhängigen Akzentverteilung dennoch eine tiefere Gerechtigkeit auch dem Objekt gegenüber realisiert zu haben — nicht freilich in seiner scharf abschneidenden Isolierung, auch vielleicht nicht in der rein kosmischen Betrachtung, die den Elementen keine Bedeutungsunterschiede läßt. Wohl aber wird durch diese Unterschiede das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt, das doch auch eine objektive Tatsache ist, allein angemessen ausgedrückt. Goethe spricht einmal von „gewissen Phänomenen der Menschheit“ (nämlich „Formen des lebendigen Daseins und Handelns einzelner Wesen“), die „irrtümlich nach außen, wahrhaft nach innen seien“. In der Abgestuftheit des Daseinsbildes, die seiner lebendigen Auffassung, im Gegensatz zu der künstlichen Gleichsetzung der mechanistischen eigen ist, liegt etwas Ähnliches vor. Hier ist die Struktur dieses Bildes, von außen gesehen, ungleichmäßig, von innen her einheitlich. Denn so ist das Leben selbst; sieht man es nach seinen Phänomenen, Resultaten, Ausladungen an, die das Individuum als seine Existenzinhalte gleichsam nach außen hin deponiert, so ist es ungleichmäßig und zufällig, diskontinuierlich und ungerecht; von innen her gesehen aber ist all dieses, mindestens seiner Idee nach, die kontinuierliche, notwendige, angemessene Entwicklung eines einheitlichen Keimes.

Die Mannigfaltigkeit und Abstufung der Deutlichkeiten aber dient eben der eigentümlichen Form, die nur dem jeweiligen Gebilde zukommt. Jedes Bild Rembrandts, ja vielleicht jedes, an dem wir spezifisch germanisches Leben empfinden, hat nur seine Form, in die kein anderer Inhalt eingesetzt werden könnte. Das Bild als ganzes ist Individualität, d. h. Formung eines Stoffes, die gerade nur an diesem Stoff existieren kann. Das Wesen der Individualität ist, daß die Form nicht von ihrem Inhalte abstrahiert werden und dann noch einen Sinn behalten könnte. Wir werden freilich nachher sehen, daß das Prinzip des Lebens und das der Form gemäß einer tieferen Bedeutung in einer gewissen gegenseitigen Ausschließung stehen. In der jetzt fraglichen aber kann man sagen, daß das menschliche Individuum, wirklich als reine Individualität gefaßt, die unwiederholbare Form ist; und entsprechend das mehrfigurige Bild, das Rembrandt, in zuvor nie gekannter Art, aus den Individuen zusammenwebte, ohne über sie hinweg zu einer „höheren Einheit" oder abstrakten Form zu greifen — und doch, besonders durch die Graduierung der Deutlichkeiten, dem Ganzen den Hauch eines Lebens einflößend. Allerdings widerspricht dies jenem Begriff der Form, durch den sie ein Allgemeines, unendlich oft und an beliebigem Stoff Wiederholbares bedeutet. Man hat Rembrandt „Mangel an Form" vorgeworfen, weil man ganz unbefangen Form = allgemeiner Form gesetzt hat — der gleiche Irrtum, wie wenn man im Moralischen das Gesetz mit allgemeinem Gesetz identifiziert, nicht bedenkend, daß einer individuellen Wirklichkeit vielleicht auch ein individuelles Gesetz entsprechen mag, ein Ideal, das eben nur für diese Existenz in ihrer Ganzheit und Besonderheit gilt. Die Form, wie Rembrandt sie herausarbeitet, entspricht gerade nur dem Leben dieses Individuums, sie lebt und stirbt mit ihm, in einer Solidarität, die ihr keine darüber hinausreichende, allgemeine, andere Spezialisierungen vertragende Gültigkeit gestattet.

Endlich verschlingt sich das Problem der Individualisierung und das der Deutlichkeit der Darstellung an einem Punkte, von dem aus ein Widerspruch gegen hergebrachte Vorstellungs-

weisen aufsteigt. Man ist im ganzen gewöhnt, für Darstellungen jeder Art das Zusammengehen von Detaillierung und Individualisierung anzunehmen. In dem Maß, in dem über die Genauigkeit im einzelnen hinweggegangen wird und die Darstellung, statt sich in das letzterreichbare Detail zu versenken, sich an den Gesamteindruck hält, an die Zusammenfassung zum Großen und Ganzen — in eben diesem Maße scheint sie sich nicht auf die Individualisiertheit des Objekts, sondern auf ein Allgemeines, mit andern Geteiltes zu richten. Nach der herkömmlichen Struktur unserer Begriffe enthält der sogenannte „allgemeine Eindruck" einer Erscheinung dasjenige, was ihr mit andern gemeinsam ist und was erst durch Hinzufügung spezieller und immer speziellerer Bestimmungen die Individualität der Erscheinung bis zur Einzigkeit und Unverwechselbarkeit hin vortreten läßt. Aber eine andere Einstellung scheint mir sehr wohl möglich, die die unbefangene In-eins-setzung von Detailliertheit und Individualisiertheit aufhebt. In sehr vielen Erscheinungen mindestens ist gerade das Spezielle, Minutiösere, die große allgemeine Überschau in das Detail der unmittelbaren Wirklichkeit Überführende — gerade dies ist das Allgemeine, einer großen Zahl von Erscheinungen Gemeinsame; gerade nur indem man über dies alles zugunsten der nicht in Einzelheiten zerlegten Einheit der Erscheinung wegsieht, erfaßt man deren individuellste Wesenheit und Einzigkeit. Die monographische Darstellung großer geistiger Persönlichkeiten bietet, mit einer gewissen Verschiebung, eine Analogie. Was man als das „Persönliche" an ihnen zu bezeichnen pflegt: die Umstände des äußeren Lebens, die soziale Stellung, Verheiratetheit oder Ehelosigkeit, Reichtum oder Armut — gerade das ist das Nicht-Persönliche am Menschen; gerade diese Differenzierungen des Persönlichkeitsganzen teilt er ja mit unzähligen andern. Das Geistige dagegen, seine objektive Leistung, das über alle diese Vereinzelungen Hinweggehende, bezeichnet man zwar nicht als ein logisch Allgemeines, aber immerhin ist es insofern ein Allgemeines, als Unzählige daran teilhaben können, als es sich in den Besitz des Menschheitsganzen einstellt. Gerade dies indes muß man als das eigentlich Persönliche

ansehen. Das für die Menschheit oder die Kultur Allgemeinste ist für den Schöpfer sein Persönlichstes, gerade dies markiert die Einzigkeit dieser Individualität; die unvergleichliche Individualität Schopenhauers liegt doch nicht in seinen „persönlichen“ Verhältnissen: daß er in Danzig geboren wurde, ein unliebenswürdiger Junggeselle war, mit seiner Familie zerfiel und in Frankfurt starb; denn jeder dieser Züge ist nur typisch. Seine Individualität, das Persönlich-Einzige an Schopenhauer ist vielmehr „die Welt als Wille und Vorstellung“ — sein geistiges Sein und Tun, das gerade als um so individueller hervortritt, je mehr man nicht nur von jenen Spezialbestimmungen seiner Existenz, sondern auch innerhalb der geistigen Ebene von dem Detail der Leistung absieht. Gerade deren Einzelheiten und Besonderheiten mögen hier und da an andere Schöpfer erinnern, ihr Allgemeinstes, einheitlich Durchgehendes, ist schlechthin mit Schopenhauer und nur mit ihm synonym. Und so wird es wohl allenthalben sein: was als der allgemeinste, alles Detail übergreifende Eindruck einer Persönlichkeit an uns gelangt, ist ihre eigentliche Individualität; je mehr wir in ihre Details eingehen, um so mehr kommen wir auf Züge, die wir auch an andern treffen; vielleicht nicht durchgehend, aber in weiter Erstreckung schließen Detaillierung und Individualisierung sich gegenseitig aus. Wenn diese Begriffsdifferenzierung befremdend wirkt, so liegt das an unserer mechanistischen Gewöhnung. Im Äußeren und Unlebendigen freilich gewinnt eine Erscheinung Besonderheit und relative Einzigkeit in dem Maße, in dem immer mehr Einzelbestimmungen an ihr hervortreten. Denn in eben diesem Maß wird die Wiederholung der gleichen Kombination unwahrscheinlicher; hier wird tatsächlich die Individualisiertheit einer Vorstellung durch Detaillierung innerhalb ihres Inhalts erreicht; und dies geschieht auch an seelischen Objekten, insoweit wir sie in psychologischer Äußerlichkeit, also nach mechanistischer Art betrachten: dann wächst auch hier das Maß der Besonderheit proportional der Zahl angebbarer Einzelheiten — obgleich ersichtlich die sichere Erreichung einer wirklichen Individualität auf diese Weise eine nie zu vollendende Aufgabe wäre. Wird aber

eine seelische Existenz von innen erfaßt, nicht als eine Summe von Einzelqualitäten, sondern als eine Lebendigkeit, deren Einheit jenes ganze Detail erzeugt oder bestimmt oder deren Zerlegung dieses ist, so ist solche Existenz von vornherein als volle Individualität da. Je mehr jedes einzelne in ihr nun seine Einzelheit verlöscht, mit je weniger selbständigen Grenzen eines sich gegen das andere abhebt, desto fühlbarer wird jenes individuelle Leben, von dem irgendein Element in ein anderes Leben zu versetzen ein sinnloser Gedanke ist — was keineswegs der Fall ist, solange Details in ihrer scharfen Umrissenheit das Ganze zusammensetzen. Dies gilt nicht nur für das isolierte menschliche Wesen, sondern für das Gesamtgebilde, in dessen Zusammenhang jenes mit der Landschaft, mit Luft und Licht, mit dem Gewoge von Farben und Formen verschmilzt, sei es, daß die Figur sich aus all diesem als Höhepunkt entwickelt, sei es, daß all dieses gleichsam ihr erweiterter Leib ist. Die Individualität des Gebildes als Ganzen, seine dadurch entstehende Einzigkeit, daß jedes Teilchen nur in bezug auf gerade dieses Zentrum Existenz und Sinn hat — diese wird jedenfalls durch das Fehlen genauer Detaillierung begünstigt; denn eine solche läßt den Teilen einen Sonderbestand, der ihre Einstellung in einen andern Zusammenhang prinzipiell ermöglicht und sie der Einzigkeit ihrer jetzigen Bedeutung enthebt. Dies scheint mir die tiefere Verknüpfung zu sein, durch die das oft so Grenzverwischende, Vibrierende, Verundeutlichende in Rembrandts Malweise zu einem Träger seiner Individualisierungstendenz werden kann.

Das Leben und die Form.

Diese Individualisierung aber, wie ich sie hier als das von innen her entwickelte und erfaßte Leben zu deuten suchte, gibt der „Form" einen andern Sinn oder eine andere Art „Notwendigkeit" als in der klassischen Kunst. Fast wie eine bewußte Opposition gegen deren Prinzip wirkt schon Rembrandts Vorliebe für zerlumpte Erscheinungen, für die Proletarier, deren Kleider durch die Zufälligkeiten ihres elenden Loses in formal ganz sinnlose Fetzen zerfasert scheinen; man vergleiche damit die wenigen

entsprechenden Gestalten der italienischen Bilder, bei denen noch jeder ausgefranste Lumpen einem prinzipiellen Formgedanken untersteht. Für die klassische Kunst bedeutet Form, daß die Elemente der Erscheinung sich mit einer unter ihnen geltenden Logik gegenseitig bedingen, daß die Geformtheit des einen die des andern unmittelbar fordert. Bei Rembrandt besagt sie, daß ein von einem Quellpunkt her strömendes Leben gerade diese Form als sein Ergebnis oder als den klarsten Anschauungsmoment seiner in der Form des Werdens seienden Ganzheit hervorgetrieben hat. Es ist, als ob — in der symbolischen Repräsentation, in der der Künstler sein Objekt in sich nachrealisiert — Rembrandt den Gesamtlebensimpuls einer Persönlichkeit wie in einem Punkt gesammelt empfände und ihn, durch alle seine Szenen und Schicksale hin, bis zu seiner gegebenen Erscheinung entwickelte; so daß, ganz entsprechend den einzelnen Bewegungen, dieser scheinbar einzelne Augenblick als ein von einem weiten Anfang her gewordener und der sein Werden in sich gesammelt hat, vor uns steht. Was wir gerade nur als Prinzip aussprechen, aber in der undurchsichtig verworrenen Erfahrungswirklichkeit nur sehr unvollkommen und zufällig erschauen können: daß jeder Augenblick des Lebens das ganze Leben ist — oder genauer: das Leben ganz ist —, das offenbart hier der künstlerische Ausdruck in Reinheit und Unzweideutigkeit. Wenn jedes Rembrandtsche Gesicht den Bestimmungsgrund seiner aktuellen Form in seiner ganzen Geschichte hat, so sind zwar deren einzelne Inhalte aus ihm nicht ablesbar; sondern nur dies kommt zu anschaulicher Überzeugung, daß von dem Beginn und der Potentialität dieses Daseins her ein Strom des Werdens bis zu dieser Aktualität geführt und sie bestimmt hat; wie sie da ist, ist sie eine durch die innerliche Dynamik und Logik des Lebens gewordene.

Daß die aktuelle Erscheinung rein als solche (unabhängig von dem, was im historisch-biographischen Sinne vor ihr, im transzendentalen und seelischen Sinne hinter ihr, im physiologischen Sinne in ihr ist) ein Formgesetz haben könnte, das ihrer selbstgenugsamen Anschaulichkeit zukäme — das eben ist

für Rembrandt das Fremde. Etwas dem Kontrapost Ähnliches findet sich, von Zufälligkeiten abgesehen, bei ihm nicht*). Es wird alles von innen heraus bestimmt, und das Wunder ist, daß dies eine malerisch wertvollste Erscheinung ergibt; gerade wie es auch ein spezifisches Wunder der Kunst ist, daß die größten unter den Kunstwerken, die umgekehrt von der reinen Erscheinung aus zu deren rein artistischer Durchbildung streben, damit zugleich den Ausdruck aller seelischen und nicht unmittelbar anschaulichen Werte gewinnen. Aber es erklärt doch, weshalb manche Nur-Maler Rembrandts Mittel und Wirkung nicht begreifen können und wollen.

Hier ist nun noch einmal der Gegensatz zwischen dem Renaissanceporträt und dem Rembrandtschen von den letzten Kategorien der Weltauffassung her zu formulieren. Die beiden Begriffe, zwischen deren Deutung und Wertung das Dasein sich auf Schritt und Tritt zu entscheiden hat, sind: das Leben und die Form. Das Leben, seinem Prinzip nach, ist dem Prinzip der Form ganz heterogen. Sagt man selbst, es bestände in einem fortwährenden Wandel, Zerbrechen und Neuschaffen von Formen, so ist auch dies schon leicht mißverständlich. Denn es

---

*) Ausgenommen von diesem echten Charakter seiner Kunst sind einige italianisierende Werke, von denen das durch seinen Publikumserfolg merkwürdigste das Hundertguldenblatt ist. Bedeutung und Wert der Rembrandtschen Radierungen ist keineswegs leicht zu erfassen; zur Schätzung des Hundertguldenblattes ist den meisten der Weg dadurch gebahnt, daß es sich der klassischen Form nähert, an die der europäische Kunstsinn als an seine Dominante und erziehende Potenz angepaßt ist. Lange nicht hinreichend ist auf diesen Charakter des Blattes aufmerksam gemacht worden. Hier ist der geometrisch klare Aufbau, hier ist der „schöne" Faltenwurf der Gewänder (besonders deutlich an der knieenden Frau), hier ist die repräsentative, immer ein wenig an das „lebende Bild" erinnernde Haltung der Figuren, hier die Deutlichkeit dieses einen, begrifflich ausdrückbaren Lebensmomentes eines jeden, gewonnen um den Preis, daß die dunkle flutende Ganzheit des Lebens auf ihn reduziert ist. Etwas von der Tragödie des deutschen Geistes, die sein Verhältnis zum Klassisch-Romanischen immer und immer wieder erzeugt, liegt darin, daß das geschätzteste Rembrandtblatt eben dieses ist, in dem gerade der Rembrandtsche Geist am wenigsten rein auftritt.

scheint vorauszusetzen, daß irgendwie, ideell oder real, feste Formen bestehen, deren jeder nur, indem das Leben sie zeugt oder offenbart, ein äußerst kurzer zeitlicher Bestand gegönnt ist. Dann aber würde das, war wir eigentlich Leben nennen, ja nur in der Bewegtheit bestehen, die sich zwischen die eine und die nächste Form schiebt, würde nur während des Intervalls, das jene in diese überführt, existieren; denn die Formen selbst können sich, als irgendwie stabile, innerhalb des Lebens, das absolut kontinuierliche Bewegung ist, nicht unterbringen. Macht man mit diesem letzteren Begriff Ernst, so kann es zu der Gefestetheit, ohne die der Begriff der Form nicht denkbar ist, prinzipiell nicht kommen. Nennt man das, was die innere rastlose Dynamik des Lebendigen äußerlich erzeugt, seine Form, so mag das unvermeidlich sein, aber man bringt damit doch einen Begriff heran, der einer andern Ordnung zugehört. Denn Form bedeutet, daß das Phänomen, das der Lebensprozeß von innen her an die Oberfläche oder als seine Oberfläche hervortreibt, von dem Prozeß selbst abgelöst wird; es gewinnt die Festigkeit einer ideellen Existenz, indem seine Elemente von einer neuen Gesetzlichkeit des Anschaulichen rein als solchen (wenn auch des vom Leben gespeisten Anschaulichen) aus vereinheitlicht, als voneinander abhängig erkannt werden. Die Form kann sich nicht ändern; denn Sich-ändern bedeutet, daß ein Subjekt vorhanden sei, das in dem Wandel seiner Erscheinungen selber beharrt, bedeutet, daß eine Erscheinung und eine andere, mag diese mit jener noch etwas oder gar nichts als Erscheinung gemeinsam haben, durch die Identität einer in beiden wirkenden, beide hervortreibenden Kraft verbunden sei. Darum kann nur das Lebendige sich ändern. Denn wie für seinen Bau die logische gegenseitige Ausschließung von Einheit und Vielheit nicht gilt, sondern die Vielheit der Organe als in sich untrennbare Einheit funktioniert, so ist auch die Vielheit der „Formen“, die ein Lebendiges im Zeitverlauf darbietet, der von innen erzeugte Wandel eines einheitlichen Wesens. Die Form aber, zu gesondertem So-Sein herausgelöst, ist fertig, eine irgendwie andere ist nicht die frühere, die „sich geändert“ hätte

(wenn der Sprachgebrauch dies behauptet, so legt er ihr ein Inneres, Lebendiges unter), sondern steht zusammenhangslos neben ihr und nur in einem synthetisch funktionierenden Geiste als eine etwa vergleichbare neben ihr. Durch ihr verschiedenes Verhältnis zur Zeit und zur Kraft sind Form und Leben absolut getrennt. Die Form ist zeitlos, weil sie nur in dem Gegeneinanderstehen und Sich-aufeinander-Beziehen von Anschauungsinhalten besteht, und sie ist kraftlos, weil sie als Form gar keine Wirkung üben kann; nur innerhalb des darunter weiterströmenden Lebens und seines Kausalprozesses setzt sich auch dieses Stadium in weitere Bewirktheiten fort, aber es ist mit dem Oberflächenphänomen, sobald man es ihm an dieser Stelle entnommen hat, gewissermaßen in einer Sackgasse angekommen, oder auch, seine Strömung hat die jeweilige Form an das Ufer geworfen, zu schlechthin entwicklungsloser, ein für allemal seiender Phänomenalität, die der Beschauer abschöpft; die Strömung selbst entwickelt sich in kontinuierlichen Kraftwirkungen weiter, gleichsam ohne sich um das Bild zu kümmern, das sie irgendwo dem von außen her aufnehmenden Blick bietet. Dem nun entspricht, wenngleich natürlich in zahllosen Abstufungen, der prinzipielle Unterschied der beiden Möglichkeiten des Porträts. Das Problem des klassischen Porträts ist die Form. Das heißt, nachdem das Leben es einmal zu einem bestimmten Phänomen gebracht hat, gewinnt dieses für den Künstler eine ideelle Eigenexistenz, die er nach Normen der linearen, koloristischen, räumlichen Deutlichkeit, Schönheit und Charakteristik vorträgt. Er abstrahiert das Phänomen aus dem Lebensprozeß, der es erzeugte, und damit werden nur die seiner Gestaltung immanenten Gesetzlichkeiten für sie gültig — ungefähr wie die abstrakten Begriffe logische Beziehungen untereinander aufweisen, die ganz von denjenigen unterschieden sind, durch die die ihnen zugrundeliegenden Einzeldinge real verknüpft sind. Auf die „Beseeltheit" des Porträts ist damit natürlich nicht verzichtet, denn der seelische Ausdruck, in dem Sinne, in dem ich ihn früher in Hinsicht des Renaissanceporträts besprach, ist eine unmittelbare Qualität des leiblichen Phänomens selbst; aber

auch das seelische Wesen ist innerhalb dieses Stiles nicht ein Lebensprozeß in zeitlicher Entwicklung, sondern ein resultathaftes So-Sein, ein zeitloses, durch die Dimension des Körperphänomens miterstrecktes Definitivum. — Die Form dagegen, die das Rembrandt-Porträt darbietet, erscheint nicht von dem Prinzip der Form selbst, nicht von den ideellen Beziehungsnormen bestimmt, die die Teile des Phänomens sich untereinander begrenzen und balancieren lassen, sondern das von innen treibende Leben, das jener Stil hinter dem Phänomen verschwinden läßt, ist hier in dem Augenblick erlauscht, in dem es in seine Oberfläche hineinwächst, diese trägt sich nicht, gleichsam freischwebend, vermöge der Gesetze ihrer zeitlosen Anschaulichkeit, sondern durch die Dynamik von Werden und Schicksal, deren vergangenheitsgetragene Gegenwart eben dieses Phänomen bedeutet. In der Klassik scheint das Leben nur den Zweck zu haben, daß es die Form hervorbringe, dann aber von ihr zurückzutreten und sie ihrem selbstseligen Spiel zu überlassen; bei Rembrandt umgekehrt ist die Form nur der jeweilige Moment des Lebens, in diesem liegt der nie zurücktretende Einheitspunkt ihrer Bestimmungen, sie ist nur die — recht verstanden — zufällige Art, in der sein Wesen, d. h. sein Werden, sich nach außen kehrt. Wie in aller großen Kunst handelt es sich in der Klassik wie bei Rembrandt am letzten Ende um die Einheit von Leben und Form, um den künstlerischen Gewinn dessen also, was dem bloßen Denken ungewinnbar scheint. Aber die Klassik sucht von der Form her das Leben, Rembrandt vom Leben her die Form.

Damit, daß wir die Substanz einmal auf ihr Leben hin, ein anderes Mal auf ihre Form hin ansehen, sind dennoch ihre in der Kunst wirksamen Grundkategorien nicht erschöpft. Allenthalben wirkt die Schwere mit, und zwar zunächst in der Haftung an dem Material der dreidimensionalen Kunstwerke. Den absoluten Schweren von Stein, Metall, Holz, Keramik, den Schwereverhältnissen der einzelnen Teile, den Gegenkräften, die die Schwere auffangen oder verteilen — entsprechen auf die rein optischen Eindrücke des Gegenstandes hin ganz spezifische innere Emp-

findungen. Ob es sich dabei um bloße Assoziationen, sonst erworbene Erfahrungen von Heben, Schieben, Gedrücktwerden handelt, oder ob andere, mehr unmittelbare, noch nicht herausanalysierte Reaktionsweisen dabei im Spiele sind, bleibe jetzt ununtersucht. Diese Schwereempfindungen fügen sich wieder, auf gleichfalls unbekannte Weise, der optischen Vorstellung ein und werden damit zu Elementen des ästhetisch bildhaften Eindrucks. Sie sind aber der Art nach auch dem zweidimensionalen Kunstwerk eigen: nicht nur dem Abbild des als objektive Wirklichkeit schweren Gegenstandes fühlen wir Schwere an und lassen das so Gefühlte die rein künstlerische Wirkung mitbestimmen; sondern ganz unabhängig von irgendeinem Urbild und seiner Schwere, wirken Linienführungen, Flächen, Farben, sogar in rein dekorativer Verwendung, mit bestimmten Maßen und Verhältnissen von Schwere. Hiermit ist freilich ein innerhalb der Kunst bedeutsames Moment gegeben, das jenseits des Lebensprinzips wie des Formprinzips — in dessen gewöhnlichem Sinne — liegt, da es sich an die undifferenzierte Substanz knüpft. Ganz genau zugesehen indes aber ist doch die Schwere in dieser Bedeutung unter die formalen Momente einzureihen. Denn durch ein Mehr oder Weniger, durch die diesbezügliche Relation der einzelnen Teile, durch das Spiel zwischen dem Lastenden und dem Tragenden gewinnt die Schwere ästhetische Bedeutung; schließlich ist doch auch die Schwere eine Einzelqualität der Materie, freilich ihre allgemeinste, mit ihrer Ausgedehntheit am unmittelbarsten verbundene. In künstlerischer Hinsicht steht sie deshalb neben der Farbe, der räumlichen Form, der Oberflächenbeschaffenheit als ein diesen koordiniertes Element, als eine Einzelbestimmtheit, aber noch nicht als das Letzte, schlechthin jenseits alles Einzelnen Liegende, was von der im Kunstwerk fühlbaren Materie ausgesagt werden kann. Dies ist vielmehr die Substanzialität überhaupt, das schlechthin in keine Qualität, keine Relation, keine Differenz, keine Formung eingegangene einfache Sein des Stoffes, dasjenige, was aller Bewegtheit und Schwere, Formung und Lebendigkeit zugrunde liegt. Ich lasse hier, wo es sich nur um die Explikation gefühlsmäßig ästhetischer

Tatsachen handelt, die Kritik dieses Begriffes dahingestellt, die die Physik und die Erkenntnistheorie üben. Mögen diese auch die „Substanz“ völlig in Relationen und Schwingungen auflösen. Aber diese Zerlegung greift die Schicht der hier gemeinten, mit einem ganz spezifischen Gefühl wirksamen Substanz nicht an. Alle Plastik im weitesten Sinne geht darauf, dieses dunkel Substanzielle des Daseins durch Formung zu überwinden. Denn deren Gegensatz ist nicht die sinnlose Form des Gipsklumpens oder des unbearbeiteten Marmorstücks, aus der dann die sinnvolle entwickelt wird; sondern jenes absolut Formfremde, niemals Anschauliche, das mit jeder Gestaltung aufgehoben wird. Vergleicht man etwa die Olympiaskulpturen mit denen des Parthenon, so empfindet man an den ersteren, wie sie sich sozusagen eben erst aus jenem Urgrund, jener nicht weiter beschreiblichen Substanzialität alles Daseins herausheben; noch fühlbar besteht diese in ihnen, und nur an der Oberfläche hat sie die Form hergegeben, deren Differenzierung und Bewegtheit von dem Kern, dem eigentlich und einheitlich Seinshaften des Gebildes nur durch eine ideelle Linie geschieden ist. Dagegen in den Parthenonskulpturen ist dieses von der Formung ganz und gar ergriffen und durchdrungen, die geheimnisvolle Einheit der Substanz überhaupt ist hier unfühlbar, weil sie völlig in die jeweilige, besondere Gestaltung eingegangen ist. Man möchte die Kunst von Olympia mit den vorsokratischen Philosophen, die des Parthenon mit Plato vergleichen. Soviel vollkommener, durchgeformter, geist- und persönlichkeitgewordener die athenischen Kulturgebilde der Blütezeit sind, als alle jene anderen, künstlerischen und denkerischen, so scheinen die letzteren doch unmittelbarer aus dem Grunde der Dinge aufgestiegen und ihm ohne Grenzstrich verhaftet zu sein. Die athenischen Werke aber schweben wie erlöst im hellen Reiche des Geistes, bis in ihren innersten Kern hinein ganz Leben, ganz Form geworden.

Besonders wieder modifiziert sich die Rolle dieser Substanz in der schweren Massivität der Gestalten Giottos. In der fast ungegliederten Kompaktheit, mit der z. B. die Mönche in dem Florentiner Erscheinungsbilde dasitzen oder die betenden Freier

in Padua knien, die ganze körperliche Existenz von dem gleichsam porenlosen, unflüssigen Gewande repräsentiert — in ihnen ist nicht nur die Schwere, sondern gerade eine nicht weiter beschreibliche Substanzialität, eine Nachdrücklichkeit des Körper-Seins überhaupt der entscheidende Eindruck. Aber sie ist nicht wie bei den Olympiaskulpturen oder manchen altägyptischen etwas hinter der Oberfläche Fühlbares, durch die Form, von der es überwachsen ist, nichts Erlöstes. Entsprechend vielmehr dem italienischen Wesen, das immer nach der Oberfläche zu drängt, wirkt selbst dieses Undifferenzierte, dies bloße Dasein körperhafter Masse noch als Form. Man hat diese Wirkung so zu deuten gesucht, daß unter den schweren, einfachen Gewandflächen der lebendige, durchgegliederte Leib spürbar wäre. Ich kann dies nicht nachfühlen. Die im realistischen und logischen Sinne natürlich bestehende Zweiheit von Gewand und Leib ist hier von der künstlerischen Vision eigentümlich überwunden, indem Giotto auf das beiden Gemeinsame, das bloß Substanzielle des tastbaren Daseins zurückging, so daß gerade hieran diese Existenzen das Wesentliche ihrer Sichtbarkeit gewannen. Ich kann tatsächlich weder etwas hinter diesen Gewändern spüren, noch sind sie, wie bei minderen Künstlern, hohle Garderobenstücke, die den dazu erforderten Leib vermissen ließen. Giotto hat sich über diese Alternative dadurch erhoben, daß er jene Substanz des Körperlichen überhaupt aus ihrem Dunkel jenseits von Form und Leben hob und Fühlbarkeit und Sichtbarkeit seiner Gestalten unmittelbar an ihr gewann, also sie gewissermaßen zur Form machte.

Leben und Form also, die metaphysischen Parteien, die sonst das Wesen der gegebenen Gebilde unter sich aufteilen, erscheinen als gemeinsam gegensätzlich zu jenem freilich kaum benennbaren Grundbegriff oder Grundstoff des Seins. Denn wie ich vorhin sagte, daß die Plastik, rein als Wille zur anschaulichen Formung verstanden, auf Überwindung dieser undifferenzierten Substantialität ginge, so scheint auch das Leben nach der gleichen Tendenz hin deutbar. Während das dunkle substanzielle Sein schlechthin in sich ruht, ist das Leben dasjenige, was in jedem

Augenblick über sich hinaus will, über sich hinaus greift; indem es die Substanz mit sich durchdringt, setzt es sie in eine innere Bewegung, der gegenüber der Mechanismus nur ein Hin- und Herschieben ist, das ihr inneres Wesen unberührt läßt. Daß das Leben fortwährend unorganische Materie in den organischen Prozeß hineinreißt, ist nur eine Seite, ein Phänomen oder ein Symbol der tieferen metaphysischen Richtung des Lebens überhaupt, mit der es das Eigenwesen seiner Substanz in sich oder durch sich auflöst. Es ist höchst merkwürdig und bedeutet wohl eine der letztmöglichen Verbegrifflichungen des Daseins, daß dessen große, sinngebende Kategorien, das Leben und die Form, von einer vor aller Bezeichnung gelegenen Substanz getragen werden, die fortwährend in jenen aufgeht, fortwährend sozusagen im Leben und in der Form verschwindet, aber dennoch irgendwie hinter ihnen fühlbar ist. Das Maß, in dem dies der Fall ist, gehört zu den entscheidenden differenziellen Eindrucksfaktoren der lebendigen Wesen und der Kunstwerke. Auf viele Weisen schon ist es als zum Wesen der Organismen gehörig ausgesprochen worden, daß gleichsam kein Lebendiges ganz lebendig ist, daß in jedem noch etwas Dunkles, von der Lebensbewegtheit noch nicht völlig Besiegtes und Durchsetztes besteht, gleichviel wie man es benenne. Wenn man aber von Stufen des Lebens spricht; wenn wir in gewissen Erscheinungen eine vollständigere, in sich (nicht nur nach außen) stärkere Lebendigkeit zu sehen meinen als in andern; wenn dies entschiedenere Leben zugleich als eine entschiedenere Individualisiertheit auftritt — so bedeutet dies alles ein entsprechendes Zurückweichen jenes unbezeichenbaren Etwas, das in das Leben erst allmählich eingeht und das, als dieses immer verschwindende aber niemals verschwundene, ein Immer-Gleiches, schlechthin Einheitliches, also von Individualisiertheit nicht Berührtes ist.

Ob in der Gotik die Auflösung der Materie durch das Aufsteigen bis ins Verschwimmende, Verschwindende geschieht oder durch die Verlegung der die Schwere tragenden und sie dadurch fühlbar machenden Elemente an das Äußere der Kirche, oder durch das Durchbrechen des Steines in Zieraten, die ihn als ge-

wichtlose, unstarre Spitze erscheinen lassen; ob durch die Knickung der Körper, die deren natürliche Struktur zu verneinen scheint, oder durch die unrealistische Größe des Kopfes als des Ausdrucksträgers, an dem der ganze Leib oft nur wie ein haltlos dürftiges Bündelchen hängt — es ist immer dasselbe Prinzip: der Stoff soll nicht sein. Aber nicht so, daß nun statt seiner, wie es Plato wollte, die Form sein soll, sondern das Drängen, Sich-Heben, Sich-Flüchten der Seele. Dennoch — das Leben ist nicht der Sinn der Gotik. Dazu ist zu wenig Oszillierung, Polarität, Hebung und Senkung in ihr. Ihr Wesen liegt in einer geraden Gerichtetheit der Seele ins Transzendente, die deren Leben hinter sich gelassen hat oder für die es nur der an sich irrelevante Träger ist. Gerade hier zeigt sich, daß die Gotik in ihrer reinsten und echtesten Typik, der französischen — ihre spätere deutsche Weiterbildung biegt dies um — keineswegs so antirationalen Charakters ist wie ihr sonstiger Gegensatz zu Klassik und italienischem Romanismus oft glauben gemacht hat. Ein Streben nach Klarheit und mathematisierender Genauigkeit liegt in dieser Linearkunst, die freilich als solche schon einen Kampf gegen das Dreidimensionale der Materie bedeutet — eine eigentümlich rationalistische Mystik. Indem diese Kunst — im Unterschied gegen andern Linearismus — die Schlankheit und die unendliche Verlängerbarkeit der Linie betonte, gewann die mittelalterliche Vorstellung von der Seele gewiß an ihr ein treffendstes Symbol, aber in dem Vertikalismus und der Eindimensionalität, denen dieser Stil zustrebte, kam das Leben, mit seinem Sich-Auseinanderfalten, seiner Vielheit in der Einheit, seinen unberechenbaren Ausstrahlungen nicht unter. Rembrandts religiöse Bilder, in denen die Frömmigkeit sich gerade als eine Art, auf die die Seele lebt, erweist — in aller Fülle, Buntheit, ja Zufälligkeit, die eben ihrer Lebensform eigen ist — sind insofern der vollkommene Gegensatz zum innersten Prinzip der reinen Gotik. Mit dieser tritt also noch ein viertes Element auf. Jenseits von Form und Leben stand noch die Substanz — jetzt steht noch ebenso die Seele in dem Gegensatz zur Substanz da, aber nicht ihr Leben, sondern ihre transzendente Bestimmung, die

jetzt sozusagen ihre Substanz ist. Leben und Seele decken sich nicht, sondern überschneiden sich nur, jedes ist ein Allgemeineres als der Abschnitt, mit dem sie sich decken. Diese Seele ist nicht individuell. Die gotische Seele hat, schon weil ihr das Transzendente das Wesentliche ist, keine Einzigkeit — individuell ist nur das Leben. Nur in der Form des Lebens ist die Seele individuell, wie (auf niederer Stufe) die Substanz es nur in der Form der Form ist.

Ich verfolge hier die Struktur der Begriffe, in die wir das Weltbild aufteilen, nicht über den Punkt hinaus, an dem sich der Polarität von Form und Leben die gleichmäßige Einheit der Substanz überhaupt unterbaut. Mag Physik und Metaphysik auch dies in Relationen auflösen — bevor die Auflösung soweit vordringt, kommt sie an eine Stelle, an der das Gefühl von Leben und Kunst in seiner Mannigfaltigkeit sich doch wohl nur aus der differenzierten Fühlbarkeit dieser Substanz in allem Lebendigen und allem Geformten deuten läßt.

Zweites Kapitel

Die Individualisierung und das Allgemeine

Typik und Repräsentation.

Das dargelegte Verhältnis von Leben und Form macht klar, wieso die Porträtgestalten der Renaissance immer als irgendwie typisch wirken, während die Rembrandtschen den Eindruck individueller Einzigkeit machen. Die Normen, nach denen Erscheinungselemente rein als solche zu einem Optimum künstlerischer Anschaulichkeit geformt werden, sind unvermeidlich allgemeiner Art, sie sind gewissermaßen den Naturgesetzen analog, die sehr mannigfaltig individualisierten Erscheinungen dennoch ein gleichmäßiges Verhalten bestimmen, insoweit diese, mit all ihren Verschiedenheiten, dem Gesetz dieselbe Bedingung der Anwendbarkeit bieten. So ist es für das griechische Formgefühl, wie es sich in der Dichtkunst nicht anders als in der bildenden Kunst ausspricht, bezeichnend, daß im frühen Hellenismus zwar eine Fülle neuer metrischer Formen entstehen, die aber sehr rasch wieder der Herrschaft des Hexameters und des Distichons Platz machen. Ein geringer Vorrat von Formen, die sich als das Allgemeine sehr mannigfaltiger Inhalte und Gefühlsfärbungen bieten, ist dem Griechen schließlich doch sympathischer, als daß sich um die verschiedenen Stoffe herum jeweils individuelle und deshalb unvermeidlich immer neue Formen bilden. Die Elemente werden in der Klassik so gestaltet, als ob sie in einem typischen Beschauer den in Hinsicht der Charakteristik, Schönheit, Deutlichkeit günstigsten Eindruck hervorrufen sollten. Dieses Als-ob soll anzeigen, daß sein Inhalt keine bewußte oder gar abstrakt-prinzipielle Absicht des Künstlers er-

fordert. Ein sehr allgemeiner Zug der Mittelmeervölker offenbart sich vielleicht auch hier: ihr Verhalten auf die Gegenwart eines Zuschauers einzurichten. Noch heute ist es ein recht charakteristischer Unterschied, wenn man in Deutschland und wenn man in Italien etwa einen Arbeiter, der allein über Feld geht und sich unbeobachtet glaubt, singen hört. Der Deutsche singt nicht nur „für sich", sondern wie aus einer inneren Stimmung heraus, einer fröhlichen oder sentimentalen oder schlechthin nur bewegten, die sich bloß verlautbaren will, so daß es ihm — etwas kraß ausgedrückt — gar nicht so sehr darauf ankommt, wie es klingt. Der Italiener dagegen singt auch in solchen Augenblicken wie für ein Publikum und als ob er auf dem Podium stünde. Im italienischen Barock gewinnt dies, wie so manche tiefe und vitale seelische Züge, den veräußerlichend übertreibenden und zugleich rationalisierenderen Ausdruck: in der Klage der Kunsttheoretiker über die populäre Verbreitung des Porträtierens, da es doch dessen Aufgabe sei, durch die Darstellung besonders ausgezeichneter Persönlichkeiten einen veredelnden Einfluß auf die Betrachter zu üben! Die ganze Breite der stilistischen Erscheinungen wird von diesem Grundzug her gefärbt. Man sehe einen italienischen Schrank oder eine Truhe der Renaissance neben deutsch-gotischen Möbeln. Dort steht eine Palastfassade im kleinen vor uns, es herrscht der Geschmack von Völkern, die großenteils im Freien leben und die ihre nach der Öffentlichkeit hin gerichtete Repräsentation auch in die Formen der Inneneinrichtung übertragen*). Die Formen eines gotischen Schrankes dagegen vertragen keine Vergrößerung über die Maße des Zimmers hinaus — außer etwa in dem von dem eigentlich Strukturellen gelösten Maßwerk —, sie entziehen sich durchaus dem, was man öffentliche Wirkung nennen könnte und was doch nicht nur eine numerische, sondern auch eine qualitative

*) Daß die Fassade des Profanbaues sich architektonisch verhältnismäßig spät ausbildet, jedenfalls erst von der christlichen Zeit an und mit vollem Übergewicht über den Hofbau erst im Barock, ist der Erfolg nebenherlaufender Motive, die im Wesentlichen praktischer Natur sein dürften.

Bedeutung hat und der Tektonik der Renaissance in ihren kleinsten Werken zukommt. Aus dem Begriff der „Gemütlichkeit“, den die Romanen bekanntlich nicht einmal sprachlich besitzen, redet, nur etwas ins Kleine gezogen, eben diese Richtung auf personale Intimität, den äußersten Gegensatz der auf Gesehenwerden und Repräsentation gehenden — wobei diese letztere unleugbar, in den guten Fällen, die Außenseite einer bestimmten Art heroischer Größe und Weite ist, die in jener nicht so leicht unterkommt. Zudem stammt aus diesem Zuge ein gewisser Mangel der germanischen Völker an jenen ästhetischen Sinnlichkeitswerten, auf die die romanischen sich gezüchtet haben.

Auch für die griechische Kunst scheint mir dies gegenüber dem germanischen Prinzip (so selten dies außerhalb Rembrandts ganz rein zum Ausdruck kommt) bedeutsam zu sein. Der Mensch der griechischen Statue hat den Stolz seiner Schönheit und das Bewußtsein, diese Schönheit dem Beschauer gegenüber zu repräsentieren. Sobald die Oberflächenerscheinung, mit der als seinem Resultat das Leben sich nach außen hin bietet, das selbstgenugsame Material der künstlerischen Formung wird, ist die Interessenrichtung auf den Beschauer hin entschieden.

Dieser ideelle Zuschauer ist ein ausschlaggebendes Moment des ganzen klassischen Stiles. Man vergleiche etwa eine italienische Grablegung mit einer Rembrandtschen. In der letzteren ist zwar jede Erscheinung ganz individuell*) und man wüßte kein Formgesetz zu nennen, das gleichmäßig über allen stünde. Ihre Einheit aber liegt darin, daß eine jede ganz und gar in dem Aktus und der ihm zukommenden Empfindung aufgeht, mit ihrem ganz unvergleichlichen Aussehen will doch keine als etwas für sich Seiendes dastehen. Bei den Italienern dagegen teilt zwar jede mit jeder den formalen Typus, aber dessen besonderes Wesen ist, daß jede für sich schön sein soll. Das Sich-verlieren an den Vorgang wie an das über das bloße Sein hinausgehende Gefühl findet hier seine Schranke an dem ästhetischen Eigenwert

*) Über den eingeschränkteren Sinn der Individualisierung grade in seinen religiösen Bildern gegenüber dem Porträt ist an späterer Stelle zu sprechen.

und der Betontheit des Individuums, die von ihm sozusagen nie vergessen wird und die ideell immer von dem, was es fühlt und worin es sich einordnet, gesondert bleibt. Jeder Teilnehmer z. B. auf der Raffaelschen Grablegung ist nicht nur für den Vorgang da, sondern auch, von sich aus, für den Beschauer; damit aber stellt er sich diesem zugleich gegenüber, als jemand, dessen Betrachtung sich auch lohnen soll, der Anerkennung fordert, der auf sich hält: das Gegenübersein und das Für-sich-sein gehören zusammen. Rembrandts Menschen dagegen denken niemals an den Zuschauer und eben deshalb nicht an sich selbst. Die Proportion von Selbstbehauptung und Selbstaufgabe, die jedes menschliche Dasein irgendwie bestimmt, steht bei ihnen zwischen der untypischen Individualität und der Hingabe an das Geschehen und seine inneren Reaktionen, während in dem italienischen Werk jene Elemente in der stilgleichen, allgemein gesetzlichen, den Beschauer voraussetzenden Formung einerseits und dem stolzen, repräsentativen Aufsichhalten und Sichzurückhalten des Einzelnen stehen. Nur freilich ist die letztere Ausgestaltung jener Grundproportion mit einer gewissen Würde und Vornehmheit ausgestattet, die den Rembrandtschen Menschen abgeht. Nicht als ob sie das Gegenteil dieser Eigenschaften in irgendeinem positiven Sinne zeigten; sie werden nur überhaupt von der ganzen Polarität von Vornehmheit und Unvornehmheit nicht berührt. Denn diese, so wie sie für die Renaissancefiguren in Frage kommen, hängen durchaus von der realen oder ideellen Gegenwart eines Gegenüberstehenden ab, oder vielmehr, diese Vornehmheit besteht selbst, obgleich ein personales Verhalten, in einer eigentümlichen Mischung von Reserve und Repräsentation jenen gegenüber, von stolzem Sich-abheben und gleichzeitigem Von-ihm-gesehen-, Von-ihm-anerkannt-werden-müssen.

Eine ganz andere Bedeutung wieder hat der an den Porträts von Frans Hals bemerkte Zug, daß der Dargestellte fast überall zu einem nicht dargestellten Dritten in Beziehung stehe. Denn dieser Dritte steht durchaus im idealen Raume des Bildes selbst, weshalb man denn auch die besondere Begabung des Hals für Gruppenporträts gerade mit diesem Zuge in Verbindung ge-

bracht hat — als würde in ihnen eben nur das sonst unsichtbare Korrelat des Einzelnen sichtbar gemacht. Der ideelle Zuschauer in der klassisch-romanischen Kunst ist zwar auch nicht etwa das lebendig davorstehende Individuum (denn dieses hineinzuziehen, was immer eine Art Koketterie mit ihm bedeutet, ist einer der rohesten, unkünstlerischen Effekte), sondern steht wieder in einer ganz eigenen transzendentalen Schicht: er ist weder ein Einzelner innerhalb des Kunstwerks wie bei Hals, noch ein Einzelner außerhalb des Kunstwerks wie im letzteren Falle, sondern ein schlechthin Allgemeines, jener „Idee" des Dargestellten verwandt, von der sowohl dessen empirische Wirklichkeit wie künstlerische Darstellung einzelne Ausformungen sind.

Vielleicht ist jene charakteristisch klassische Menschenauffassung dem Gefühl verknüpft: daß Gleiches nur durch Gleiches erkannt wird. Denn dies kann darauf führen, daß das Individuelle auf ein allgemein Menschliches zurückgebracht werden müsse, damit in dem Beschauer eben dieses in Wirksamkeit trete und das Verständnis vermittle. Wo der ideelle Zuschauer ein bestimmender Faktor ist, tritt das Individuelle vor der Verallgemeinerung zurück: als gäbe es ein allgemein Menschliches, in dem sozusagen freier Verkehr herrscht, d. h. in dem die einzelnen Teilgebiete, z. B. der Typus des Beschauers und der des Gegenstandes, sich ohne weiteres gegenseitig verstehen; während dies aufhört, sobald die unter dieser Schicht gelegenen, dem Individuellen zu liegenden Schichten in Frage kommen. In jener Vorstellung von der Erkenntnis des Gleichen durch das Gleiche treffen sich fundamentale Züge der griechischen Weltanschauung: ein Aristokratismus, bei dem der vornehmen Abschließung des Kreises seine innere Parität entspricht; ein metaphysisch-monistisches Grundgefühl; und eine Einstellung auf sinnlich-naive Anschaulichkeit, für die die Beziehungen der Dinge von äußerer Gleichheit getragen sein müssen. Ist damit jenes Prinzip zutiefst im Griechischen verwurzelt, so wird dessen durchgängiges Streben auf Typisierung begreiflich, auf die denkerische und künstlerische Herausarbeitung des Allgemeinen, auf dessen Boden das Subjekt die Zugehörigkeit zu andern Sub-

jekten oder Objekten gewönne. Auch ist hier noch einmal, mit einer leichten Akzentverlegung, des vorhin angedeuteten Zuges der Mittelmeervölker zu gedenken. Wer sich mit seinem Tun oder Sein dem andern darstellen will, sei es in mehr akuter, sei es in mehr chronischer Form, fällt leicht in ein typusmäßiges Verhalten. Denn ein solcher will, auch ohne besondere Betonung durch Eitelkeit, etwas vorstellen — und dieses Etwas ist von vornherein nicht die bloße, genau in sich selbst begrenzte Individualität, sondern geht darüber hinaus, ist, als ein Etwas, etwas Transpersonales, begrifflich so Ausdrückbares, wie die reine Persönlichkeit es nie ist. Allenthalben ist zu bemerken, daß der Mensch, wenn er sich andern gegenüber darstellen will, den nur für sich seienden Persönlichkeitspunkt überschreitet, daß er sich als Träger einer Leistung, Repräsentant einer Idee, eines irgendwie Allgemeineren gibt. Er schmückt sich (was keineswegs als minderwertig, sondern als Ausdruck einer besonderen Lebensattitude gelten darf) mit einem weiteren, jenen Persönlichkeitspunkt umgebenden Kreis, der eben eo ipso etwas Allgemeineres bedeutet, auch wenn der Inhalt seiner Absicht schließlich nur das Ich ist. Das ethisch Bedeutsame dieser griechischen Anschauungsweise ist, daß wenn der Mensch etwas im begrifflichen oder im soziologischen Sinne außerhalb seiner Gelegenes repräsentiert: Schönheit und Würde, Stärke und Eigenart seines Kreises, — daß ihm dadurch Freiheit und Verantwortung nicht abgenommen wird. Dies alles spiegelt sich, in metaphysischer Übertragung, in Platos Idealismus. Die Einzeldinge stellen hier etwas Allgemeines dar, sie sind nicht einfach sie selbst; wie der Mensch in der griechischen Plastik weiß, daß er angesehen wird und darum etwas zu repräsentieren hat, so haben es die Einzeldinge, haben ihre ganze Bedeutung von der Idee her, die eben sie repräsentieren. Der Hauch von Schauspielertum, den man am Griechischen empfinden könnte und der die Dialogform der Platonischen Schriften bestimmt, hängt mit dieser Struktur zusammen. Es besteht eben zwischen dem Sich-für-einander-Darstellen und der Typisierung des eigenen Bildes ein tiefer Zusammenhang, der begreiflich in die idealen Gestal-

tungen des Menschen überhaupt übergeht und dessen Herrschaft in der Klassik zu der Behauptung geführt hat, der Porträtist müsse sein Modell zu einem „Typus" emporheben oder umstilisieren — eine Behauptung, die bei der griechisch-romanischen Lebensdirektive zu Recht besteht, als schlechthin allgemeine, sachlich-künstlerisch notwendige aber eine irrtümliche Einseitigkeit ist. Rembrandt hat eben — mindestens dem Maße nach als erster — das Individuelle als künstlerisches Gebilde der Zufälligkeit enthoben, ihm das gegeben, was mit dem vielleicht nicht ohne weiteres deutlichen Ausdruck der „Notwendigkeit" bezeichnet wird, ohne dies durch die Verallgemeinerung zu einem Typus zu erkaufen. Die von Kant gelehrte Solidarität von Notwendigkeit und Allgemeinheit mag für theoretische Behauptungen gelten; er selbst hat sie schon in durchaus fragwürdiger Weise in das Ethische übertragen; denn der behaupteten allgemeinen Gültigkeit einer sittlich notwendigen Maxime für alle Subjekte überhaupt, stehen doch wohl — wie schon ein früherer Zusammenhang erwähnen ließ — die sittlich notwendigen Handlungen gegenüber, die aus der prinzipiellen Einzigkeit des Individuums quellen und die als allgemeine Gesetze nichtig wären. Noch einseitiger aber ist die Übertragung jener Korrelation in den künstlerischen Bezirk. Hier hat Rembrandt deutlich gemacht, daß aus dem innersten Leben einer Person heraus ihre Erscheinung zu einer überzeugend notwendigen Form entwickelbar ist, die diese Entwicklung keineswegs aus einer allgemeinen Gesetzlichkeit entlehnt. Sie ist vielmehr mit dieser Individualität so schlechthin eins, daß ihre Wiederholung in einer andern wohl als zufällige möglich ist, als prinzipiell allgemeine aber ein Wort ohne Sinn ist.

Zwei Erfassungen des Lebens.

Wenn nun das Rembrandtsche Begreiflichmachen einer Persönlichkeit ein anderes Ziel und einen andern Weg hat als jenes durch den Typus vermittelte, so spiegelt sich in diesem Unterschied der ganz weitreichende zwischen den beiden Arten, wie wir überhaupt einen Menschen kennen. Die eine unter-

stellt ihn allgemein seelischen Begriffen: er ist klug oder dumm, großartig oder kleinlich, gutmütig oder boshaft usw. Dies ist, in steigender Verfeinerung, der Weg wissenschaftlich-psychologischer Erkenntnis. Allein genau genommen erweitert sich meine seelische Kenntnis damit nicht. Ich muß alle diese Verfassungen und Zustände schon kennen, und was ich erfahre ist nur, daß sie sich noch einmal an diesem Menschen in der und der Kombination verwirklichen. Ich kenne damit diesen Menschen nicht von ihm selbst her, aus ihm selbst heraus, sondern meine Kenntnis seiner fließt aus Begriffen, die ich bereits mitbringe. Daß diese Art des Kennens bei all ihrer Bedeutung und Unentbehrlichkeit dennoch eine sekundäre ist, zeigt die einfache Erwägung, daß ich doch nur aus einem unmittelbaren, mit Begriffen nicht fixierbaren Wissen um den Menschen erst überhaupt erkennen kann, welche mir schon vorher zugängigen Begriffe denn auf ihn anwendbar sind. Von diesem unmittelbaren Wissen ist das erste Stadium schon in dem Augenblick gewonnen, in dem — kurz ausgedrückt — der Mensch ins Zimmer tritt. Wir wissen in diesem ersten Augenblick nicht dies und das, keine jener angedeuteten Kategorien von ihm, aber doch unendlich viel, ihn selbst, sein Unverwechselbares. Die körperliche Unverwechselbarkeit, an diese erste Gegenwart geheftet, ist davon ein Symbol und vielleicht mehr als ein Symbol. Und es gibt eine kontinuierliche Entwicklungsreihe des Kennens, die sich an diesen ersten Augenblick ansetzt und in dessen Art verbleibt, die dieses erste, gar nicht auseinanderlegbare Wissen nur vertieft und vermehrt, ohne daß es sich damit um bestimmte Teile vermehrte. Es bleibt auch weiter etwas ganz Einheitliches, diese singuläre Individualität Spiegelndes, und sein Tiefer- und Weiterwerden hat gar keine Beziehung dazu, daß auch die andere Kenntnisreihe, die nach angebbaren einzelnen Qualitäten, vielleicht ihrerseits ebenfalls fortschreitet. Worauf es hier ankommt, ist nicht das Unbezweifelte: daß der Mensch eine Individualität ist, die nicht aus der Summe seiner angebbaren Eigenschaften zusammenzusetzen ist, — sondern daß die Erkenntnis eben dieser Individualität gleichsam mit einem besonderen Organ erfolgt,

das mit den Organen für die Erkenntnis der beschreiblichen Eigenschaften gar nicht zusammenfällt. Rembrandt muß dieses Organ in erstaunlicher Ausbildung besessen haben. Aus seinen Porträts leuchtet uns, der Art nach, vor allem das entgegen, was wir von einem Menschen beim ersten Anblick als ganz Unaussprechbares wissen, als die Einheit seiner Existenz. Denn nur die Totalität des Menschen — die Rembrandt als den Totalverlauf seiner Schicksale anschaulich macht — ist das Einzige, alles Einzelne an ihm ist ein Allgemeines. Auf das letztere aber richtet sich im wesentlichen das italienische Porträt. Indem es den Menschen als einen Typus oder auch als eine Mehrheit von Allgemeinheiten faßt, stellt es ihn dem Zuschauer oder ihm den Zuschauer mehr gegenüber, während das Erfassen der Totalität in höherem Maße ein Sich-einschmelzen, Sich-einfühlen, in sich schließt, das im Augenblick der Betrachtung die Subjekt-Objekt-Einstellung in der größeren Ungeschiedenheit der Intuition untertauchen läßt.

Aber hierin liegt freilich, was den klassischen Stil im eminenten Sinne gerade als Stil überhaupt bestimmt. Denn Stil bedeutet doch immer eine allgemeine Formgebung, die an einer beliebigen Zahl mannigfaltigster Erscheinungen gleichmäßig wirksam wird, eine Einheit des Lebensgefühles, das allen diesen Mannigfaltigkeiten entquillt, sobald sie jener Formgebung unterstehn. Indem nun die klassische Kunst die Erscheinungen unter der primären Kategorie ihres Betrachtetwerdens gestaltet, gewinnt sie an dem ideellen Zuschauer einen terminus ad quem, dessen Überindividualität und Typik die verschiedensten Erscheinungen in die Gleichheit eines Formprinzips münden läßt. Darum erscheint, noch abgesehen von dem Wie des Stiles, die klassische Kunst der germanischen gegenüber als „stilisiert" schlechthin. Vermittels dieser Zusammenhänge entwickelt sich aus dem klassischen Prinzip der reinen Form, d. h. der immanenten Gesetzlichkeit der Oberflächenelemente, des Lebensstadiums, das das Werden hinter sich abgeschnitten hat — aus ihm entwickelt sich der Charakter der Typik, des Generellen, der das Renaissanceporträt (von einer nachher zu behandelnden

Einschränkung abgesehen) bezeichnet. Es ist noch hinzuzunehmen, daß die Form als solche überhaupt überindividuellen Wesens ist; wie der Allgemeinbegriff zu dem ihm unterstehenden Einzelnen, verhält sie sich zu der Vielheit der materiellen Existenzen, die mit all ihrer Verschiedenheit in sie eingehen und deren Gleichheit sie bildet: wo immer das Prinzip der Form führt, geht der Weg jenseits des Individuellen. Dies Prinzip kommt damit ganz konsequent an den Punkt, den die Bautheoretiker der Hochrenaissance bezeichnen: die architektonische Schönheit müsse sich ein für allemal aus überall gültigen Maßverhältnissen der materiellen Massen herstellen lassen. Dem Prinzip des Lebens ist diese, aus rein Materiellem entwickelte und schlechthin allgemeine Form innerlich ganz entgegengesetzt.

Darum geht, wo eben dieses Prinzip die Führung hat, der Weg umgekehrt auf die Individualität zu. Während die Form als solche der Abstraktion und damit der Verallgemeinerung verhaftet ist, ist das Leben an individuelle Gestaltung gebunden. Natürlich kann man auch einen Allgemeinbegriff des Lebens oder des Lebendigen bilden, aber in ganz anderem Sinn und Maß hat das Individuum sein Leben für sich, als es seine Form für sich hat. Die Form ist nicht an die Wirklichkeit angenietet, sie hat eine ideelle Gültigkeit, die von beliebig vielen Wirklichkeiten aufgenommen werden kann; das Leben aber ist schlechthin nur wirklich und hat deshalb in jeder seiner Reihen diejenige Einzigkeit, die jedes Stück Wirklichkeit als Wirklichkeit besitzt. Es ist ganz unsinnig, daß dieselbe Existenz zweimal sein sollte, während dieselbe Form an zwei oder wieviel Existenzen immer bestehen kann. Soll ein menschliches Phänomen aus dem Lebensprozeß heraus verstanden werden — statt aus der rationalen oder anschaulichen Logik des geschlossenen Erscheinungskomplexes selbst —, so kommt es eben aus einer absoluten Einmaligkeit und Einzigkeit der Existenz; diese Existenz mag ihre Form (oder, was in dieser Hinsicht gleichsteht, ihre Inhalte) mit Unzähligen teilen, sie mag und muß in ihre Lebensströmung unzähliges aufgenommen haben, was andere, was die Weltinhalte ihr bieten, — dies alles eingerechnet, ist sie nun doch diese eine, in ihrer Zeitlich-

keit von einem unvertauschbaren Punkt des Daseins zu einem andern unvertauschbaren sich streckend. Ihre Form und ihre Inhalte mögen, wie gesagt, vergleichbare sein, aber ihr Prozeß steht jenseits der Alternative von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit, er hat die Einzigkeit des reinen Werdens, das gar nicht durch Qualitäten, die sind oder werden, auszudrücken ist. Daß in den Rembrandtschen Gestalten der Lebensprozeß selbst anschaulich wird, das ist der Sinn ihrer „Individualität", nicht aber ein an einzelnen Inhalten aufweisbares qualitatives Anders- oder Besonderssein; denn dies ist eine durchaus relative und zufällige Individualität. Sähe aber eine Existenz auch in einem oder allen Stadien genau so aus wie eine andere, so wäre sie dennoch, mit all ihren Voraussetzungen, Hergeleitetheiten, Entlehnungen, als Lebensprozeß, als Werdenswirklichkeit eben diese einzige Strömung. Die empfundene individuelle Einzigkeit eines resultierenden So-aussehens, des Oberflächenphänomens eines Lebens ist nur das Synonym oder Symbol dafür, daß sein Werden in ihm investiert ist, daß der Lebensprozeß, als solcher ein einreihiges, unverwechselbares, schlechthin nur in sich seiendes Geschehen, das in diesem Gegebenen eigentlich Angeschaute ist.

Anmerkung über die Individualität der Form und den Pantheismus.

Gewiß war die Renaissance pantheistisch gesinnt. Allein eigentlich paßte das nicht ganz zu der Selbstgenugsamkeit, der souveränen Eigenwertigkeit der Formen. Denn so überindividuell die Form im Verhältnis zur empirischen Wirklichkeit ist, so ist sie doch im Verhältnis zur undifferenzierten Seinstotalität etwas Individuelles, gerade durch ihren Ausschluß von Kontinuität und Bewegtheit ist jede Form aufs schärfste, unberührbarste von jeder anderen geschieden. Der Pantheismus der Stoiker war über diesen Widerspruch hinweggekommen, weil in ihm wohl noch eine mythisch-hylozoistische Haltung nachwirkte, für die jeder Daseinsteil, den wir (gleichviel mit welcher subjektiven Willkür) als „ein Ding" ansehen, beseelt ist. Indem die Stoiker nun eine göttliche Weltseele als Grundkraft in allem Dasein voraussetzten, verschwamm ihnen der Gegensatz zwischen dem Individualcharakter der einzelnen Erscheinung und der Gesamtbeseelung des Alls, zwischen der Summe der einzelnen Beseeltheiten und der Einheit der Weltseele — wie wenn, in Rousseaus Ausdrucksweise, die volonté de tous mit der volonté générale zusammenfiele. Jedes Stück des Universums

erschien ihnen für sich beseelt, organisch, wertvoll, gerade weil die einwohnende Kraft der Weltseele seine Form bestimmte.

Für die Renaissance nun war der Pantheismus vielleicht mit der Inthronisierung der Form dadurch vereinbar, daß die pantheistische Göttlichkeit noch nicht in ihrem vollen Gegensatz zu dem christlichen Gott empfunden wurde. Der Gott, der Person ist, also selbst noch etwas von Form und Individualität hat, ist mit der Einzelheit der Weltgebilde vereinbar; er mag so mächtig und so einheitlich gedacht werden wie man will — er hat die Welt, er ist nicht die Welt. Erst wenn er ganz in ihr oder sie ganz in ihm aufgegangen ist, ist seine Einheit von vornherein Welteinheit und gestattet keine absolute Sonderung ihrer Elemente, nicht jenes Für-sich-sein, das einzelne Wirklichkeitsstücke gerade von ihrer Form zu Lehen tragen, auch wenn ihre Materien als kontinuierlich in sich verbunden gedacht werden.

Giordano Bruno, der schlechthin als der Philosoph der Renaissance gilt, scheint mir an diesem Punkte vielmehr das Grundgefühl des Barock zum Ausdruck zu bringen: die Auflösung der in ihrer Besonderheit sinnvollen Form zugunsten eines Gesamtzusammenhanges; dieser allein ist das Einheitliche und Absolute, innerhalb dessen jedes Element nur in der Relation zu den anderen eine Bedeutung erhält. Für Bruno gehen alle Erscheinungen, die sich als festgeformte bilden, dennoch ineinander über, die Phantasie kann alles aus jedem gestalten, sogar das begrifflich Entgegengesetzte, z. B. das Schöne und das Häßliche, berührt sich, indem ein jedes ein Minimum hat, an dem es mit dem Minimum des andern zusammenfällt. Der Rechtsgrund der Phantasie, wenn sie, alle vorbestimmenden Regeln verachtend, jede individuelle Gestaltung in jede andere überführt, ist deren innere Verwandtschaft, ist die in der göttlichen Einheit wurzelnde Wesensidentität. Hier also hat der Pantheismus die Entwicklung genommen, die die Existenz und den Sinn der gesonderten Formen der Dinge zwar nicht von vornherein verneint — wie es dann auf seiner höchsten Stufe, bei Spinoza, geschieht — aber sie doch erweicht, miteinander mischt, ihre Sonderrechte durchbricht, sie nur in der Relation zu und innerhalb der zentralen, unterbauenden und umfassenden Einheit anerkennt. Gegenüber der Unbefangenheit, mit der der Stoizismus die göttliche Alleinheit sich in die individuelle Form hineinleben ließ, gegenüber der Formenstrenge der Hochrenaissance, deren Pantheismus damit vereinbar scheint, weil in diesem noch die theistische, irgendwie individualisierende Gottesvorstellung nachwirkt — ist nun bei Bruno die dem Barock entsprechende Stufe erreicht.

Bei Rembrandt handelt es sich nicht um ein Gesamtleben, das die Formen auflöst und ihnen doch in irgendeinem Sinn äußerlich ist, sondern um das

rein individuelle Leben. Die Formen verschwinden nicht in der Einheit des kosmischen Lebens, wie das Einzelne im Allgemeinen, sondern das einzelne Leben löst von innen die Form auf, diese ist jetzt das Allgemeine und verschwindet als solches (umgekehrt wie dort) in der Individualität.

Der Tod.

Der Ausdruck der Zusammengehörigkeit zwischen dem Lebensprinzip und der Individualistik, und ihres gemeinsamen Gegensatzes zu der klassischen Art der „Zeitlosigkeit“ schließt noch ein Element ein, dessen Beziehung zu all diesen Motiven höchst bedeutsam, aber nur wie von fernher mit Worten zu erfassen ist: den Tod. Ich sprach oben von dem zeitlich abgelaufenen Leben der Persönlichkeit, das Rembrandt an der Schicksalsprägung ihrer Züge — das Nacheinander in das Mit-einemmale ihres Anblicks hineinzaubernd — fühlbar macht, und daß unter seinen Porträts Jugendlicher, die dazu weniger Stoff geben, nur einige Titusbilder den Lebensverlauf wie in der Drehung der Zeit, im Vorblick, enthalten und entfalten. Dennoch, ein Punkt der Zukunft, der überhaupt das Leben erst zu einer Ganzheit macht, und zwar gerade indem er es abbricht, wohnt in allen tiefsten Rembrandtporträts: der Tod. Von vornherein muß das hierüber zu Sagende seine völlige Unerweislichkeit zugeben. Nicht nur im Sinne einer Hypothese, die vielleicht auch nie zweifelsfrei bewahrheitet wird, aber prinzipiell doch dessen fähig ist. Solche Deutungen gehören einer ganz andern Schicht an, in der das Gelingen, statt in der Erweislichkeit, vielmehr in einer unmittelbaren Zustimmung liegt. Diese wird wohl für die Deutung eines Kunstwerkes dann eintreten, wenn eine Mehrzahl auseinanderliegender Eindrücke von diesem vermöge des neu aufgebrachten Begriffs als miteinander harmonisch und einheitlich zueinandergehörig empfunden werden. Dies kann natürlich, wo etwa es geschieht, nur als Tatsache festgestellt, nicht aber von dem logischen Zwang jenes Begriffes her deduziert werden. Unter diesem Vorbehalt also scheint mir das Moment des Todes, das in allem Lebendigen enthalten ist, in dem Bilde des Menschen, wie Rembrandt es faßte, nachdrücklicher und herrschender fühlbar zu sein, als irgendwo sonst in der

Malerei. Eine bestimmte Empfindung für das Verhältnis von Leben und Tod scheint mir bei ihm zu bestehen — dessen theoretischer Ausdruck ihm freilich sehr ferngelegen hätte — und die tiefste Einsicht in die Bedeutung des Todes zu enthalten. Diese hängt, wie ich überzeugt bin, durchaus daran, daß man die Parzen-Vorstellung abtue: als wäre in einem bestimmten Zeitmoment der Lebensfaden, der sich bis dahin als Leben und ausschließlich als Leben fortspann, „abgeschnitten"; als wäre es zwar dem Leben bestimmt, an irgendeinem Punkte seiner Bahn dem Tode zu begegnen, aber erst in diesem Augenblick überhaupt in Berührung mit ihm zu kommen. Statt dieser Vorstellung scheint es mir ganz zweifellos, daß der Tod von vornherein dem Leben einwohnt. Zwar gelangt er zu makroskopischer Sichtbarkeit, sozusagen zur Alleinherrschaft erst in jenem einen Augenblick. Aber das Leben würde von der Geburt an und in jedem seiner Momente und Querschnitte ein anderes sein, wenn wir nicht stürben. Nicht wie eine Möglichkeit, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, steht der Tod zum Leben, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, auf der Sonnenhöhe des Lebens wie in den Schatten seiner Niederungen, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes „Schicksal", das Sterbenwerden ist nicht einfach eine Vorwegnahme, eine ideelle Vorschattung unserer letzten Stunde, — obgleich wir es sprachlich freilich nur als Zukunft, d. h. als ein nicht Wirkliches zu benennen pflegen, weil es erst in jener Stunde für unsere Praxis wichtig wird, — sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.

Diese Art nun, den Tod zu empfinden, scheint mir aus Rembrandts Auffassung des Menschen da zu sprechen, wo er

diese aus den letzten Tiefen herausgräbt. Nicht in einem elegischen oder pathetisch betonten Sinne. Denn dieser gerade entsteht, wo der Tod als eine dem Leben wie von außen drohende Vergewaltigung erscheint, als ein Schicksal, das an irgendeiner Stelle unseres Lebensweges auf uns gewartet hat, unvermeidlich zwar der Tatsache nach, aber nicht aus der Idee des Lebens heraus notwendig, sondern ihr sogar widersprechend. Wird so der Tod vorgestellt als eine dem Leben unverbundene Macht über dies Leben selbst, so bekommt er das Grausige, Beklagensmäßige, gegen das man entweder heroisch rebelliert, oder dem man sich lyrisch unterwirft, oder mit dem man innerlich nichts zu tun hat — wie dies allenthalben in den „Totentänzen" dargestellt wird; das im seelischen Sinne Äußerliche dieser Auffassung des Todes symbolisiert sich treffend damit, daß hier der Tod auch als ein räumlich außerhalb seines Opfers stehendes Wesen sichtbar wird.

Anders aber, wenn der Tod unmittelbar mit und in dem Leben als ein Element dieses selbst empfunden wird. Nun sind wir nicht mehr vom Tode „bedroht" wie von einem von fernher auf uns zukommenden Feind oder auch — Freund, sondern der Tod ist von vornherein ein character indelebilis des Lebens. Darum ist hier auch sozusagen gar nicht viel von ihm herzumachen, er ist eben von unserem ersten Tage an in uns, nicht als eine abstrakte Möglichkeit, die sich irgendwann einmal verwirklichen wird, sondern als das einfache konkrete So-sein unseres Lebens, wenngleich seine Form und gleichsam sein Maß sehr wechselnde sind und erst im letzten Augenblick keine Täuschung mehr zulassen. Wir sind nicht „dem Tode verfallen"; all solches kann nur aufkommen, wo das funktionelle und immanente Element des Todes zu etwas Substanziellem und zu einer selbständigen Sondergestalt hypostasiert wird — sondern von vornherein wäre unser Leben und sein gesamtes Phänomen gänzlich anders, wäre es nicht von dem durchwaltet, was wir nach seinem Definitivum den Tod nennen.

Eines der tiefsten typischen Verhältnisse unseres Weltbildes macht sich hier geltend. Viele unserer wesentlichen Da-

seinsbestimmungen ordnen sich zu Gegensatzpaaren, so daß der eine Begriff seinen Sinn erst an der Korrelation mit dem andern findet: das Gute und das Böse, das Männliche und das Weibliche, das Verdienst und die Schuld, der Fortschritt und der Stillstand und unzähliges andere. Die Relativität des einen findet Grenze und Form an der des andern. Nun aber werden oftmals diese beiden Relativitäten noch einmal umfaßt von einem absoluten Sinne, den eine von beiden erwirbt. Gewiß schließt Gutes und Böses in beider relativem Sinne sich gegenseitig aus; vielleicht aber ist das Dasein in einem absoluten göttlichen Sinn schlechthin gut, und dieses Gute birgt in sich das relativ Gute wie das relativ Böse. Gewiß bekämpfen sich unversöhnlich der geistige Fortschritt und der geistige Stillstand; vielleicht aber ist der Weltprozeß des Geistes ein absolutes Fortschreiten, in dem das empirisch so bezeichnete etwas Relatives ist und in das auch das, was wir Stillstand nennen, sich als ein Modus des Fortschreitens einordnet. Und so vielleicht sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift.

Mag man nun die Immanenz des Todes im Leben metaphysisch so oder anders ausdrücken: die Grundtatsache selbst scheinen mir die tiefsten Rembrandt-Porträts zu verkünden. Dies und die darin liegende Einzigkeit seiner Kunst zu begreifen, bedarf es eines weiteren Blickes auf sein Verhältnis zur Klassik.

Wir konnten schon auf einen ziemlich allgemeinen Eindruck von der klassischen und von der Rembrandtschen Kunst hin sagen, daß jene auf die gewissermaßen abstrakten Formen geht, die das Leben an seiner Oberfläche ablagert und festwerden läßt, diese aber auf das Leben in seiner Unmittelbarkeit. Die griechische Kunst will nicht vom Leben fort, nicht von ihm erlösen, wie vielleicht die ägyptisch-hieratische und die altostasiatische Kunst. Aber darum ist doch nicht die jeweilige Einreihigkeit und Individualität, in der es zeitlich verfließt, ihr Absehen, sondern die diesem Fluß mindestens scheinbar ent-

hobene Struktur, in der das Leben sich, festgeworden, nach außen hin ausspricht; sie sucht deshalb die Gesetzlichkeit, mit der die Elemente seines Phänomens zusammenhängen, und die, eben als Gesetzlichkeit, aller Zeit und aller Individualität enthoben ist, und nicht, wie bei Rembrandt, von der inneren, unsichtbaren und, wenn man will, formlosen Lebendigkeit in jedem Augenblick gespeist, gehoben und gesenkt wird. Von der allgemeinen Gesetzlichkeit der Form trägt in der klassischen Kunst das einzelne Gebilde seine Bedeutung zu Lehen und daher stammt eben das schon berührte Repräsentative, in gewissem Maße Schauspielerische, das der griechischen Kunst, ja vielleicht dem griechischen Leben anhaftet: das Individuum ist hier nicht schlechthin es selbst, sondern es repräsentiert ein Allgemeines, wie die Rolle ein Ideelles, Allgemeines ist, die dem einzelnen Schauspieler Sinn und Inhalt seines Daseins gibt.

Dies: ein Überindividuelles zu vertreten und damit den Wert der Individualität zu erschöpfen, — gibt der griechischen Erscheinung ihre Würde und ihren Stolz, aber auch die Angewiesenheit auf das Gesehen- und Anerkanntwerden, und von daher verknüpft sich das Allgemeinheitsprinzip mit jener Richtung auf das nach außen hin Gebildete, auf dasjenige Kunstphänomen des Lebens, das dessen Bewegtheit in ein festes Gebilde gerinnen läßt. Zu höchst hat Plato — wie ich gleichfalls schon andeutete — dies abstrakt ausgedrückt, indem die Dinge ihm nichts sind, als die Repräsentanten der Idee, nicht von sich aus bedeutungsvoll, sondern insofern sie ein Allgemeines in die Form sichtbarer Wirklichkeit überführen. Für Plato ist das Einzelding der Schauspieler der Idee, es spielt die Rolle, die ihm und unzähligen andern Individualitäten ideell vorgeschrieben ist, und, wie der Schauspieler als solcher, ist es ein Etwas nur von diesem allgemeinen Auftrag her; die Idee kann von vielen Einzeldingen dargestellt werden, wie die Rolle von vielen Schauspielern.

Hier also, ich wiederhole es, liegt die tiefe Beziehung zwischen der klassischen Abwendung von der reinen Individualität und der Hinwendung zu der selbstgenugsamen, eigengesetzlichen *äußeren Form* des Lebens, die seine unsichtbare, nicht in festen

Strukturen ergreifbare innerliche Strömung verschweigt. Rembrandt aber hat seinen vollkommensten Porträts die flutende, jede Form von innen her überflutende Bewegung des vollen Lebens selbst eingeflößt. Und nun erst, zu unserer Deutung des Todes zurücksehend, kommt dies zu seinem ganzen Sinn. Jene Porträts enthalten das Leben in seiner weitesten Bedeutung, in der es auch den Tod einschließt. Alles, was bloß Leben ist, derart, daß es den Tod aus sich entfremdet hat, ist Leben in einem engeren Sinne, ist gewissermaßen eine Abstraktion. Bei vielen italienischen Porträts hat man den Eindruck, daß diesen Menschen der Tod in Form eines Dolchstoßes kommen würde, — bei den Rembrandtschen, als würde er die stetige Weiterentwicklung dieser fließenden Lebensganzheit sein, wie der Strom, indem er in das Meer mündet, doch nicht durch ein neues Element vergewaltigt wird, sondern nur seinem natürlichen, von je bestehenden Fall folgt. Rubenssche Menschen haben scheinbar ein viel volleres, ungehemmteres, elementarer mächtiges Leben als die Rembrandtschen; aber um den Preis, eben jene Abstraktion aus dem Leben darzustellen, die man gewinnt, wenn man aus dem Leben den Tod wegläßt. Rembrandts Menschen haben das Dämmernde, Gedämpfte, in ein Dunkel hinein Fragende, das eben in seiner deutlichsten, schließlich einmal alleinherrschenden Erscheinung Tod heißt, und um gerade soviel weniger Leben scheinen sie, oberflächlich angesehen, zu enthalten; in Wirklichkeit enthalten sie gerade dadurch das *ganze* Leben. Dies gilt zwar hauptsächlich von seinen späten Porträts, aber doch nicht ganz ausschließlich. Sieht man das Dresdener Selbstporträt mit Saskia genau an, so erscheint seine schattenlose Lebensfreude ein wenig künstlich, als wäre sie zwar für jetzt an die Oberfläche seines Wesens getreten, in dessen Tiefe aber mit schwereren, sich aus der Ferne herstreckenden Unentrinnbarkeiten verwachsen. Fast erschreckend deutlich wird dies, wenn man das lachende Selbstporträt der Carstanjenschen Sammlung (34 Jahre nach jenem) daneben betrachtet. Hier ist das Lachen unverkennbar etwas rein Momentanes, sozusagen als zufällige Kombination aus Lebenselementen zustande gekommen, deren

jedes für sich völlig anders gestimmt ist, das Ganze wie vom Tode durchzogen und auf ihn hin orientiert. Und nun besteht zwischen beiden die unheimlichste Ähnlichkeit: das Grinsen des Greises erscheint nur als die Weiterentwicklung jener jugendlichen Fröhlichkeit, und als wäre das Todeselement im Leben, das sich in dieser auf die tiefsten, unsichtbaren Schichten zurückgezogen hat, nun bis an die Oberfläche gedrungen.

Nur noch in den Shakespeareschen Tragödien glaube ich, hat der Tod eine entsprechende Bedeutung für das Leben. Bei allen andern Dramatikern erscheint er mir wie der Deus ex machina, der die Verwicklungen von Seele und Schicksal abschneidet, wenn sie in sich selbst das Stadium der Unlösbarkeit erreicht haben. Daß der Held stirbt, ist hier nicht von innen her und nicht von vornherein notwendig, sondern angesichts von Ereignissen, die an und für sich aus reinen Lebensgesetzen entwickelt sind, bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig; er bringt den Tod sozusagen nicht mit, sondern begegnet ihm erst an einem bestimmten Punkte, auf den hin freilich sein Weg geführt wird. Shakespeares tragische Helden aber haben in ihrem Leben und dessen Weltverhältnis den Tod gleichsam als dessen apriorische Bestimmung, er ist nicht die Konsequenz, sondern die Immanenz ihrer Lebensindividualität; das Reifwerden ihres Schicksals ist zugleich — als wäre beides der Ausdruck für dieselbe Sache — das Reifwerden ihres Todes. Deshalb wirkt er, wenn er wirklich eintritt, eigentlich nur noch symbolisch: das vergiftete Rapier des Laertes und die etwas zu lange Wirkung von Julias Schlaftrunk sind so äußerliche und billige Mittel, daß die Gleichgültigkeit davon, auf welche Weise der Tod sich zu einem bestimmten Zeitpunkt realisiert, klar hervortritt. Darum ist auch nur hier der Tod wahrhaft tragisch; denn so werden wir nur dasjenige nennen, was, indem es das Leben zerstört, doch aus dessen eigenem Gesetz und Sinn kommt, was zwar den Lebenswillen überwältigt, aber doch zugleich und damit dessen letzten, geheimsten Auftrag erfüllt. Aber darum sterben auch nur die wirklich tragischen Helden Shakespeares diesen Tod, nicht die gleichfalls zugrundegehenden Nebenpersonen; denn

nur in jenen ist das Leben so groß und weit, daß es, schon oder noch als Leben, den Tod in sich einschließen kann.

Ganz allgemein hat der Gedanke des Todes ein bemerkenswertes Verhältnis zur künstlerischen Darstellung des Menschen. Weil das Porträt nicht nur Jahrhunderte oder Jahrtausende leben kann, sondern weil es seinem Inhalt, als einem künstlerischen, Zeitlosigkeit verleiht, wird an ihm die Spannung fühlbar: daß es eben doch ein vergängliches Wesen ist, das es darstellt. An dem bewegten Leben, das auch den Betrachter in seine Strömung mitreißt, mag uns der mit ihm verwachsene Tod völlig entschwinden, schon weil er fast durchgehends — ob mit Recht, bleibe vorläufig dahingestellt — als das immer Gleiche und Generelle gilt; dieses aber schaltet das gewöhnliche Bewußtsein aus, um sich an die Wichtigkeit der Unterschiede des Lebens zu heften. Wo aber das Gebilde diese unmittelbare Bewegtheit verliert, die uns gewissermaßen über den Tod täuscht und ihn zu dementieren scheint, da wird er bei genauerem Hinempfinden sichtbar. Wenigstens scheint mir dies einer der wesentlichsten Eindrucksunterschiede des realen und des künstlerisch nachgestalteten Menschengebildes zu sein: daß an diesem, weil es in der Sphäre jenseits des verfließenden Lebens steht, der Tod gerade durch den Gegensatz zu dieser Sphäre irgendwie spürbar wird — denn der Tod ist ein stärkerer Widersacher gegen das Zeitlose, als das Leben es ist; gerade in die Porträtgestalt erscheint mir, freilich in verschiedensten Deutlichkeiten, der Tod, das Ephemere unseres Lebens, die Vergänglichkeitsbestimmung, so eingewebt, daß es nicht herausgelöst werden kann, ohne das Ganze zu zerstören.

Aber innerhalb dieses Allgemeinen treten große Unterschiede auseinander. Die ganze Tiefe des Gegensatzes zwischen der Zeitlichkeit des sterblichen Wesens und der Zeitlosigkeit seiner Kunstformung herauszuarbeiten, war nicht Sache der klassischen Kunst. Sie suchte ihn — einige bedeutsame Ausnahmen vorbehalten — vielmehr zu überbrücken, zu vereinheitlichen, indem sie ihren Gegenstand in seiner ganzen Beschaffenheit und Bedeutung in die Sphäre der Zeitlosigkeit

hob. Sie erreichte das dadurch, daß sie ihn typisierte. Nur das Individuum stirbt, der Typus nicht. Indem sie sich von jenem entfernte und diesen darstellte, verminderte sie die Spannung zwischen der Kunstform als solcher und ihrem jeweiligen Inhalt, stellte sie die Idee der Zeitlosigkeit über beide. Sie hat die Gegenstände schon als künstlerisches Material auf diejenige Schicht oder diejenige Bedeutung reduziert, in der sie wie von selbst und widerstandslos in den allgemeinen Stil eingingen, auf dasjenige, was von vornherein und schon an ihnen selbst als zeitlos gelten kann: also ihren Typus, ihr abstrakt — wenn auch nicht mit Begriffen — ausdrückbares generelles Wesen. Der Gegenstand selbst mußte nach dem, was man an ihm selbst sah und was man von ihm in die Kunstschöpfung hineinnahm, in der Nähe des Stiles verbleiben, der diese bestimmte. Die künstlerische Zeitlosigkeit hielt sich an das ihr zunächst assimilierbare Objekt, an das Unsterbliche an der menschlichen Erscheinung; welches eben die Gattung, der Typus einer jeden ist, das, was an ihr dem Tode fremd ist.

Nichts kann diesen Zusammenhang besser beweisen, als daß er mit umgekehrtem Vorzeichen ganz ebenso besteht. Jene Fühlbarkeit des Todes in den größten Rembrandtporträts entspricht dem Maße, in dem sie die absolute Individualität der Person als ihren Gegenstand aufnehmen. Und dies ist von innen her begreiflich. Der Typus, sagte ich, stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Und je individueller also der Mensch ist, desto „sterblicher“ ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar, und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist. Jene Organismen, bei denen das Einzelwesen sich einfach durch Teilung in zwei Wesen fortpflanzt und damit restlos verschwindet, sind sicher die niederste Stufe der Individualisierung; und gerade auf sie hat man den Begriff des Todes für unanwendbar erklärt, weil ihr Verschwinden keine Leiche zurückläßt. Das absolute Aufgehen in der Gattungsfortsetzung, das dem Einzelwesen nicht einmal eine Leiche gönnt, verneint den Tod. Daher finden wir bei Völkern, die entweder aus Unentwickeltheit oder prinzipiell aus ihrer sozialen

Kultur heraus die Individualität als eigentliches Wertprinzip ausschließen, eine große Gleichgültigkeit gegen den Tod. Wer sein Wesen auf die Form beschränkt oder, wenn man will, zu ihr erweitert hätte, in der er mit seinem Typus, mit dem Allgemeinbegriff seiner Gattung Eines ist, der wäre im tieferen Sinne in aller Zeit und über der Zeit. Wer aber einzig ist, wessen Form mit ihm vergeht, der allein stirbt sozusagen definitiv: in der Tiefe der Individualität als solcher ist das Verhängnis des Todes verankert. — Goethe hat dies scheinbar anders empfunden, indem er dem Menschen gerade nur im Maß seiner Bedeutung Unsterblichkeit zubilligen will. Aber er sieht dabei in einer andern Richtung, als unser jetziger Blick sie einschlägt. Ihn beunruhigt der Widerspruch zwischen dem Kraftmaß, das die bedeutende Persönlichkeit in sich fühlt, und der Lebensdauer, die dieser Kraft keine bis zu ihrem Ende reichende Entfaltung gönnt. Und darum fordert er eine Weiterexistenz, in der sie sich ausleben, auswirken könne. Nur von der „Tätigkeit" spricht er, die das irdische Dasein überdauern müsse; nicht aber, daß dafür die Form der irdischen Individualität zu erhoffen sei, ja, er setzt dafür — ohne eine genauere Vermutung — gerade „eine andere Form des Daseins" voraus.

Über jene äußerste Beziehung aber zwischen Individualität und Tod erhebt sich eine neue Problematik, sobald die Individualität zum Gegenstande der Kunst wird, von der sie nun doch Unsterblichkeit und Unzeitlichkeit zu Lehen trägt. Die so entstehende Spannung blieb der klassischen Kunst erspart, weil sie ja den Typus, der von sich aus diese Eigenschaften besitzt, zum Gegenstand hatte, künstlerische Intention und Gegenstand also insoweit in eine und dieselbe Richtung wiesen. Etwas Fragwürdiges und irgendwie Widerspruchsvolles (so tief sinnvoll dieser Widerspruch auch sei) haftet deshalb an aller auf die Individualität hin pointierten künstlerischen Darstellung: so haben alle sehr individuellen Porträts einen leiseren oder deutlicheren tragischen Zug, so sind alle tragischen Helden Shakespeares scharfe Individualitäten, während alle seine Lustspielfiguren Typen sind; so hat die italienische Kunst, weil sie typisiert, etwas

Heiteres, die germanische, mit ihrer individualistischen Leidenschaft, oft etwas Zerrissenes; jenes eigentümlich Unabgeschlossene gegenüber der Abgerundetheit des Klassischen, das ins Unendliche Weiterstrebende der germanischen Kunst, als würde man von jeder endlichen und beruhigenden Lösung immer weiter einem erst zu Gewinnenden oder niemals zu Gewinnenden zugetrieben, — dies speist sich vielleicht aus der Unversöhnlichkeit der Individualität, in die der Tod eingewebt ist, mit der Kunst, die rein als Kunst über dem Tode steht. Das Leben aber erzeugt sich nur in der Form von Individuen, und darum spannt sich an ihnen der Gegensatz von Leben und Tod am gewaltsamsten: das individuellste Wesen stirbt am gründlichsten, weil es am gründlichsten lebt. Der äußersten Hochführung der Individualitätsidee, von der ich in der lyrischen Kunst weiß, unterbaut sich gerade die Deutung des Todes, die ihn allem Leben, das wir kennen, als einen unablöslich bestimmenden Faktor einwohnen läßt. Sie steht bei Rainer Maria Rilke:

> O Herr, gib jedem seinen eignen Tod,
> Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
> Darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

Hier verneint sich, wenn auch in idealer Vision, die Allgemeinheit des Todes. Eben damit aber wird er unmittelbar in das Leben selbst eingesenkt. Denn solange der Tod außerhalb des Lebens steht, solange er — in dem dafür bezeichnenden räumlichen Symbol — der Knochenmann ist, der plötzlich an uns herantritt, ist er natürlich für alle Wesen einer und derselbe. Zugleich mit seinem Gegenüber-vom-Leben verliert er seine Immergleichheit und Allgemeinheit; in dem Maße, in dem er individuell wird, in dem „jeder seinen eignen Tod" stirbt, ist er dem Leben als Leben verhaftet und damit dessen Wirklichkeitsform, der Individualität.

Faßt man also den Tod nicht als ein draußen wartendes, gewalttätiges Wesen, ein erst in einem bestimmten Moment über uns kommendes Schicksal, begreift man vielmehr seine unlösbar tiefe Immanenz im Leben selbst, so ist der aus so vielen Rem-

brandtporträts heimlich hervordunkelnde Tod doch nur ein Symptom davon, wie unbedingt sich in seiner Kunst gerade das Prinzip des Lebens mit dem der Individualität verbindet.

Der Charakter.

Es ist nun an dieser Form der Individualisierung zuerst überraschend, bei genauerem Hinsehen aber doch begreiflich, daß Rembrandts Gesichter eigentlich weniger das zeigen, was man den „Charakter" des Menschen nennt, das dauernd Wirksame, ein für allemal dem Menschen Mitgegebene.

Unser Lebensverlauf, seine Aktivität wie seine Passivität, scheint uns durch diesen unvariablen Faktor unserer Seinsqualität und die peripherischen oder äußeren Wechselereignisse in Zusammenwirksamkeit bestimmt. Die Richtung der Porträtkunst, die in Tizian aufgegipfelt, von den Porträtbüsten Berninis und Houdons weitergeführt und insbesondere von Lenbach wieder aufgenommen ist, sucht diesen „Charakter", dieses subjektive Apriori des Lebensverlaufes aus der Gesamterscheinung herauszulesen und zum eigentlichen Darstellungsgegenstand zu machen. Ein italienischer Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts rühmt es, daß bedeutende Künstler besonders je eine Charaktereigenschaft des Porträtierten hervorgehoben haben, wie Tizian an Ariost die Facundia. Für Rembrandt aber ist dieses Feste, Durchhaltende, relativ Zeitlose der Persönlichkeit in den Fluß ihrer Gesamtschicksale aufgelöst. Die Vielheit des Lebens, zu deren Entwicklung es seiner ganzen Zeitausdehnung bedarf, zerfällt für ihn nicht in jenen festen und den relativ zufälligen Bestandteil bloßer, mehr oder weniger äußerlicher „Schicksale"; sondern das Leben, mag man es nun auch als eine Aufeinanderfolge von Schicksalen, seelischen Wendungen, Erlebnissen bezeichnen, wandelt sich zwar in jedem Augenblick, aber es ist in jedem Augenblick eine Einheit, in der Charakter und Geschichte sich innerlich nicht scheiden (wie Goethe es ausdrückt: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter") — und die sich als diese Ganzheit in seiner Erscheinung, dem Gegenstand des Porträtisten, niederschlägt. Indem der Charakter, die inner-

liche Zentralität des Menschen, sich nicht mehr von seinen Schicksalen sondert, werden diese ihrerseits viel tiefer in den Lebensgrund versenkt. Tizian zeichnet mehr die charakterologische Grundlage des Gesamtlebens, Rembrandt mehr dessen Erfolg; dazwischen liegen die einzelnen Schicksale selbst, die sich in ihrer inhaltlichen Bestimmtheit der malerischen Formung entziehen; jener das Zeitlose an der Individualität, das prinzipiell, wenn auch nicht unsrer wirklichen Fähigkeit nach, mit Begriffen beschrieben werden kann, wie denn die Kunst der Hochrenaissance, gerade mit Rembrandt verglichen, einen gewissen literarischen Einschlag hat; Rembrandts größten Porträts aber gegenüber wäre man oft in Verlegenheit, wenn man irgendwie angeben oder auch nur sich innerlich klar werden sollte, welchen „Charakter" eigentlich die dargestellte Person besäße.

Wie ich anderwärts zu erwähnen habe, zeigen in dieser Hinsicht die Staalmeesters eine leise Abweichung von den übrigen Porträts seiner Spätzeit. Wenn Rembrandt, wie mir scheint, bei diesen eine strengere Porträtähnlichkeit als sonst herausbringen wollte, so könnte dies der Grund für den Eindruck irgend beschreiblicherer Charaktere sein, den sie machen. Denn wo Ähnlichkeit relativ von außen her gesucht wird, also einen Hauch von Mechanischem hat, dringt man vielleicht nicht bis zur Schicht der letzten Individualität hinunter, sondern nur bis zu der, wo noch mit anderen Gemeinsames und Vergleichbares, kurz jene begriffliche Ausdrückbarkeit besteht, die dem als „Charakter" erfaßten Menschen zukommt. Die traditionellen „Temperamente" sind ja nichts als solche, in einer Schicht sehr hoher Verallgemeinerung und deshalb sehr deutlicher Bezeichenbarkeit festgelegte Charaktere. Weil damit aber eine ganz andere Struktur als in der von innen erfaßten Lebendigkeit, also als in der Einheit der wirklichen Individualität, gegeben ist, so ist die Folge, daß das der letzteren gemäße Gebilde, wenn man es in den Charakterkategorien ausdrücken will, immer aus sehr mannigfaltigen Charakteren zusammengesetzt scheint. Man hat deshalb hinsichtlich der Temperamente in Anwendung auf Hamlet gesagt: der Melancholiker Hamlet zürne cholerisch auf sein Phlegma

und breche in sanguinische Freude über die gelungene Finte aus. Es liegt auf der Hand, daß man mit so bezeichenbaren, vergleichsweise äußeren Charakterzügen an das wirkliche Individuum als solches, wie Rembrandt und Shakespeare es aus dessen innerem Einzigkeitspunkt heraus bilden, nie eigentlich herankommen kann — als wollte man eine Kurve mit lauter aneinandergesetzten geraden Linien nachzeichnen. Daß das, was man Charakter nennt, sich aus angebbaren und also allgemeinen Qualitäten zusammensetzt, bildet eine, wenngleich negative Voraussetzung für gewisse Vorstellungen der Mystik, die man mit der Paradoxe bezeichnen muß: das Individuelle ist das Allgemeine. Eckhardt lehrt, man dürfe Gott nicht lieben, weil er gütig, gerecht, mächtig usw. wäre — denn dies seien einzelne, bestimmte Qualitäten, die ihm seine absolute Einheit, sein „Nichts"-Sein nehmen. Anders ausgedrückt: dadurch, daß er diese allgemeinen Eigenschaften besitzt, wird er etwas Besonderes, wird er individualisiert. Man dürfe ihn nur lieben, weil er eben er sei. Er steht hier also jenseits des ganzen Gegensatzes von Individuellem (d. h. hier: singulär Angebbarem) und Allgemeinem, diese Korrelation und Alternative berührt ihn nicht, aber gerade dadurch wird sie als Korrelation, ein in sich Zusammengehöriges gezeigt.

Im übrigen braucht wohl nicht abgewehrt zu werden, daß Rembrandt seine Modelle als „charakterlos" zur Anschauung brächte, denn Charakterlosigkeit würde in dem hier fraglichen, ganz allgemeinen Sinne ein sehr entschiedener Charakter der Person sein. Es handelt sich nur darum, daß jenes der Lebensbewegtheit entzogene Abstraktum aus ihr, das wir den Charakter nennen, von Rembrandt nicht gesondert oder zentral betont wird. Mag es richtig sein, daß diese Abstraktion gewissermaßen auf den eisernen Fond der Subjektivität hinweist, auf das Element, das durch alles Gewoge der Gesamtexistenz hindurch seine unveränderliche Wirksamkeit erhält. Gewaltiger aber erscheint mir die Rembrandtsche Aufgabe, eben diese Gesamtexistenz, das „Schicksal" in der Ungeschiedenheit seiner veränderlichen und unveränderlichen Elemente an der von ihm geformten Erscheinung zu zeigen, die nun nicht nur das Symbol

des ewig Gleichen dieser Individualität ist. Will man aber hier doch mit der Rücksicht auf Elemente als einzelne reden, so steigt im Verhältnis ihrer unermeßlichen Vermehrung, die auf diese Weise die Erscheinung bestimmt, die Gewißheit, daß eben die gleichen sich nicht an einem zweiten Punkte des Daseins zusammenfinden werden, steigt ihre Individualität.

Schönheit und Vollkommenheit.

Vielleicht hängt mit dieser Konstellation das Gefühl zusammen, das einem — namentlich nach langer Beeindrucktheit durch klassische und romanische Kunst — gegenüber manchen Rembrandtschen Gestalten kommt: als wäre, was wir Schönheit nennen, eigentlich nur eine äußerliche Zufügung zum Wesen des Menschen, die an seiner Oberflächenschicht hängen geblieben ist — nicht aus dem innersten Quellpunkt des Wesens mit dem Leben selbst entwickelt, sondern etwas wie ein Rahmen oder eine Schematik, in die der Mensch hineingestellt ist. Gewiß gibt es andere zu recht bestehende Auffassungen der Schönheit, die sie dem Leben tiefer verbinden. Allein es ist doch eine eigentümliche Tatsache, daß von allen großen Werten, mit denen unser Geist dem Dasein Bedeutung gibt, nur die Schönheit sich auch am Unlebendigen verwirklicht. Nur das Beseelte kann sittliche Werte erzeugen, nur für den Geist kann es Wahrheit geben, nur das Lebendige kann Kraft in einem tieferen, wertmäßigen Sinne — im Unterschied gegen die bloßen Energiesummen mechanischer Bewegung — erzeugen; Schönheit aber kann an dem Stein, an dem Wassersturz und seinem Regenbogen, an dem Zug und der Färbung der Wolken haften, am Unorganischen wie am Organischen. Wo das Spezifische des Lebens seinen unmittelbaren Ausdruck sucht wie bei Rembrandt, da ist die Schönheit etwas zu Weites, das Leben als solches zu sehr Übergreifendes, um das Gebilde an sie zu binden. Und wo Schönheit am tiefsten erfaßt wird, da ist sie zwar das Symbol letzter Daseinswerte, sittlicher, vitaler, gattungsmäßiger Art, aber immerhin ein Symbol, mag dies auch in mittelbarer Weise auf den tiefsten Grund der Dinge hinweisen. Rembrandts künstle-

risches Wesen aber wird gerade durch den Verzicht auf alle Symbolik bezeichnet, durch ein unmittelbares Erfassen des Lebens. In dieser Unmittelbarkeit, mit der die Rembrandtschen Menschen ihr Leben fühlen lassen, liegt das, was man seinen Realismus nennen könnte und was ihn gegen das Spezifische der Schönheit gleichgültig macht. Denn alle auf die Tendenz zu dieser beschränkte Kunst ist entweder flach, oder wo sie Tiefe hat, ist sie symbolisch, d. h. sie entfernt sich von jener Unmittelbarkeit, um uns Werte und Bedeutsamkeiten in der Form von Ahnung oder Gleichnis, von Idee oder Stimmung zuzuführen. So mag es zusammenhängen, daß die Rembrandtschen Gestalten, deren ungeheure Bedeutsamkeit und Beeindruckung sich aus dem Wurzelpunkt des Lebens, seinen Triebkräften allein überlassen, entwickelt, mit alledem nicht zur „Schönheit“ geführt sind.

Es ist doch kein historischer Zufall, daß unser Schönheitsbegriff im großen und ganzen und beliebig viele Ausnahmen zugegeben, von dem klassischen Formideal ressortiert, von jener Klassik, deren Sinn nicht auf die schöpferische Strömung des Lebens, sondern auf die formalen Verhältnisse seiner nach außen abgelagerten Erscheinung geht. Wenn Rembrandts Menschen, an diesem Ideal gemessen, so vielfach „häßlich“ sind, so hat dies den tieferen Grund, daß die ganze Schicht, als deren ideale Norm unser konventioneller Schönheitsbegriff entstanden ist, überhaupt nicht der Ort seiner bildnerischen Intention ist. Damit ist nicht nur die „Schönheit“ der menschlichen Gestalten gemeint, die innerhalb des Kunstwerks für den nicht besonders kritischen Standpunkt überhaupt eine eigentümlich zweideutige Rolle spielt. Soweit ein solcher der unkünstlerisch populäre ist, ist die Schönheit oder Unschönheit der Bildgestalt einfach gleich der Schönheit oder Unschönheit des wirklichen lebendigen Menschen, den die Phantasie als das Urbild jener vorstellt. Umgekehrt, der Formalismus des Artistentums verbietet sich jegliche Beziehung des Kunstwerks auf eine außerhalb seines Rahmens gelegene Realität, der Mensch innerhalb seiner bedeutet ihm genau nur das auf der Leinwand Sichtbare, und seine

Schönheit oder Unschönheit ist die ganz unmittelbare der Linien und Farben, gleichviel ob diese außerdem einen Menschen darstellen oder ein Ornament. Unserer tatsächlichen Empfindung des Kunstwerks indes und seiner inneren Absicht scheint ein Drittes zugrunde zu liegen. Die von dem Kunstgebilde wirklich und wirksam erregte Vorstellung scheint jene beiden Einseitigkeiten in einer vorläufig nicht recht beschreiblichen Art zusammenzubringen. Wir sehen, insoweit wir künstlerisch sehen, weder den Menschen jenseits der Farbflecke, die ihn bedeuten, noch die Farbflecke jenseits des Menschen, den sie bedeuten, sondern ein neues Gebilde, dessen Einheit die alte Ahnung bewahrheitet, daß in der Kunst der Gegensatz von bloßem Denken und bloßer Sinnlichkeit aufgehoben ist. Es vollzieht sich damit das Wunder, daß eine Anzahl nebeneinander gesetzter Farbflecke ein zentral zusammengehaltenes Leben bekommen, welches ein anderes ist, als das unter der Kategorie der Wirklichkeit vorgestellte. Wenn wir auch nicht, wie es die Naivität meint und wie die Photographie es erfüllt, durch das Porträt hindurch einfach den Menschen sehen, den es darstellt, so sehen wir dennoch tatsächlich etwas anderes, als wenn wir überhaupt nicht wüßten, was ein Mensch ist. Die populäre wie die rein „artistische" Betrachtung sind tatsächlich Abstraktionen aus diesem einheitlichen Gebilde: dem Menschen insoweit er Kunstwerk ist — welches koordiniert neben dem andern steht, dem Menschen insoweit er empirische Wirklichkeit ist. Dennoch wird unleugbar dieses zentrale Kunsterlebnis von jenen einseitigen wie von Verdunstungen, die seine Einheit an ihrer Peripherie zerlegen, umgeben, wie eine weiß belichtete Fläche sich an ihren Rändern in einzelne Farben auflöst. So wird niemand in Rembrandts Bildern eine — freilich nach Epochen sehr verschiedene — Freude an der farbigen Erscheinung rein als solcher verkennen. Seine Leidenschaft für die Schönheit der schönen Dinge, für Waffen und Geschmeide, für alte Gewebe mit ihren gebrochenen und ihren glühenden Farben, für die sinnlich erregenden exotischen Kuriositäten, — diese Leidenschaft verlangt auch von der Bildfläche, als Farbensymphonie, eine gegen alle „Be-

deutung", allen mit ihr ausgedrückten Sinn ihrer Objekte gleichgültige Schönheit. Hier macht sich ein reines, von dem zentralen oder Gesamtwert des Werkes unabhängiges Artistentum geltend, hier sucht er die über den Abgründen schwebende, ganz im Phänomen aufgehende Schönheit. Allein zunächst scheint es, als ob mit steigendem Alter und wachsender Vertiefung diese Richtung sich verloren, höchstens in der Form wechselnder, technisch malerischer Sonderprobleme weitergelebt hätte und sich schließlich in Bildern wie der Judenbraut und dem Braunschweiger Familienbild in das vibrierende, alle Einzelqualität ablehnende Leben der Gesamtgestaltung ohne Rückstand aufgelöst hätte. In dem, freilich nur wenig früheren, Saul und David (im Haag) zeigen diese Elemente einen gewissen Dualismus. Hier ist ein Sprühen und ein Rausch von Stoffen und Farben, sozusagen eine eudämonistische Schönheit und rein malerische Vollendung, die pointiert und um ihrer selbst willen gesucht erscheint. Und dazu nun eine tiefste seelische Erschütterung, ein nacktes Hervorbrechen des innersten Lebens, von dem all jene Pracht überflutet wird und vor dem sie verblaßt. Auf das bloß Prinzipielle angesehen, ist hiermit der Konflikt gegeben, der Michelangelos Leben spaltete, die Leidenschaft für die sinnliche Schönheit im Dasein und das Durchdrungensein davon, daß seine innerlichen und transzendenten Werte, die es in letzter Instanz retten oder vernichten, davon nicht berührt werden, ja daß die Wegrichtung auf das erscheinungshaft Schöne die andere, auf die Seele und ihre Entscheidung gerichtete, ablenke und lähme. Zu dieser Schärfe steigert sich der Gegensatz, den wir hier und da Rembrandts Schöpfungen entnehmen können, an keiner Stelle. Denn er forderte niemals der Schönheit die entscheidenden seelischen Werte ab, wie es Michelangelo tat, der an der Uneinlösbarkeit dieser Forderung zerbrach. So mächtig ihn, wenigstens zeitweise, die anschauliche Schönheit bezauberte, sie blieb ihm als solche immer etwas Äußerliches, das die Seele in ihrem sich selbst gehörenden Leben und ihrem Ausdruck gewissermaßen nicht berührte und sich gerade deshalb friedlicher mit ihr vertrug. Dieses Nebeneinander des Artistisch-Sinnlichen und des Seelisch-

Intensiven bedeutet eine größere Fremdheit zwischen ihnen, als ihre furchtbare und tragische Spannung, die Michelangelo erlebte und mit der Gewalt seines Schöpfertums zu Werken bändigte. Unleugbar steht in manchen Werken Rembrandts jene Freude an der Köstlichkeit des Sichtbaren und des Malerischen als solchen ziemlich unvermittelt neben dem Ausdruck des innerlichsten, aus schlechthin unsinnlichen Tiefen hervorbrechenden Lebens. Mag dies neben der Einheit, zu der Michelangelo die Gegensätze der Daseinswerte zusammenzwang, als eine Unvollkommenheit erscheinen: es ist ein mehr singuläres, sozusagen gröberes Symbol jener Einstellung Rembrandts auf das, was nur er sagen konnte und was in seinen einheitlichsten Werken den Willen zur Schönheit als etwas innerlichst Gleichgültiges ablehnt.

Die Schönheit, in der Geschlossenheit ihrer Form, über die die Strömung des Lebens als solche wegflutet, steht ersichtlich in Beziehung zu dem, was man die Vollendetheit des Kunstwerkes nennt. Denn außer deren ganz allgemeinem Sinne, in dem sie nur eine Ranghöhe, ohne irgendeine charakteristische Qualifikation, bezeichnet, hat sie noch einen mehr spezifischen, einen, in dem gewisse höchste Kunstwerke dennoch nicht an ihr teilhaben. Wie es nämlich Persönlichkeiten gibt, denen man das Prädikat ethischer Vollkommenheit nicht absprechen kann, die aber gerade durch sie etwas Unzugängliches haben, fleischgewordene ideale Prinzipien sind und sozusagen nur eine hoffnungslose Bewunderung in uns aufkommen lassen, weil sie das Menschliche mit seinen immerhin doch möglichen Sündhaftigkeiten und Unzulänglichkeiten nicht mehr berühren — so gibt es auch eine Vollendetheit von Kunstwerken, bei der es zu dem tiefsten Eindruck von Miterleben und Aneignung nicht kommt. Vielleicht stehen uns manche griechische Werke der sogenannten Blütezeit unter diesem Aspekt, vielleicht manche der Hochrenaissance, so daß dies der Grund ist, aus dem die Gegenwart hier und da eine gewisse Reserve, ja Abwendung gegenüber diesen zweifellos „vollendeten“ Kunstgebilden zeigt. Hier, wo nicht nur das rein Künstlerische, sondern der ganze Wertbezirk, aus dem es auch seinem Inhalt nach stammt, jedes

Zeichen, ja man möchte sagen, jede Möglichkeit irdischer Unvollkommenheit prinzipiell von sich gelöst hat, fehlt uns eine gewisse innerliche Tastbarkeit des Werkes, vielleicht, im Zusammenhang mit früher Gesagtem, weil der Prozeß, in dem es geworden ist, spurlos verflüchtigt und wir ihn aus der lückenlosen Geschlossenheit seines fertigen Ergebnisses heraus nicht mehr nacherleben können. Die Malweise Rembrandts, so vielfach sie in technischer Hinsicht rätselhaft und unnachahmlich sein mag, erregt dennoch die Illusion, man könne die Bewegung seiner Hand, die einzelnen Pinselstriche verfolgen, verfolgen wie das Werk, in all seiner Übersubjektivität und Geschlossenheit, aus den seelisch malerischen Impulsen oder auch Imponderabilien gewissermaßen zusammenwächst. Dagegen ist z. B. sogar bei Tizian das Gewordensein des Werkes bis auf die letzte Spur verschwunden, ist in die Schließlichkeit seines Dastehens völlig aufgesogen. Es mangelt bei den in diesem Sinne vollendeten Werken ein Moment, das, so unbewußt es sei, zu der tiefsten menschlichen Erschütterung durch ein Menschenwerk notwendig zu sein scheint: die Möglichkeit des Mißlingens — wie die uns am gewaltigsten bewegende Sittlichkeit eine Versuchung, also immerhin die Möglichkeit der Sünde, voraussetzt (weshalb denn die Religionen sogar ihren Heilanden eine „Versuchungsgeschichte" zudichten), und wie Wahrheit, der die Möglichkeit des Irrtums überhaupt fehlte, nicht mehr — wenn der Lessingsche Begriff von ihr richtig ist — in die menschliche Sphäre hineingehört. Dies scheint mir ein Apriori alles Menschenwerkes, und es muß fühlbar bleiben, muß ihm immanent sein, wenn aus ihm das ganze Leben uns ergreifen soll. Niemals haben wir bei Rembrandt, auch bei seinen souveränsten und schlechthin „vollendeten" Werken dieses Gefühl, als hätten sie sich von dem der Chance und dem Schicksal ausgelieferten Boden des Lebens absolut gelöst und als wohnten sie in einer Vollendetheit, die sich nicht mehr aus der Möglichkeit eines Andersseins erhoben hat. Wie seine Menschen, so stehen auch seine Werke noch im Schicksal des Lebens, mit seiner Möglichkeit des Verfehlens, auch wo diese mit keinem kleinsten Bruchteilchen Wirklichkeit ge-

worden ist. Nur in einem einseitigen Sinne gibt es „Vollendetheit“ des Kunstwerks, wenn dies Symptom des eigentlichen, vollsten Lebens ausgestoßen ist. Wie aber die Seligkeit des Lebens erst dann ihre ganze Weite gewinnt, wenn sie das Selige und das Unselige seiner in einen Ring zusammenschließt, wie das Leben erst zu einem absoluten Sinne kommt (ich habe diesen Begriffstypus vorhin berührt), wenn es den relativen Sinn des Lebens und den relativen Sinn des Todes, ihren Gegensatz überwindend, in sich faßt — so begreift eine letzte Bedeutung von Vollendetheit vielleicht Vollendetheit und Unvollendetheit in sich — wobei die letztere in den hier allein fraglichen Lebensgebieten als die bloße Möglichkeit des Mißlingens auftritt. In seinem tiefsten Grunde hängt auch dies wohl, wie angedeutet, mit dem Gegensatz der Form und des Lebens zusammen. Das Leben duldet nicht jene sich in sich abschließende Gefugtheit, die der „vollendeten Form“ eigen ist. In jeden höchsten Begriff, so hier in den der Vollendung einströmend, treibt es ihn über seine begrifflichen Grenzen hinaus und zwingt ihn so gewissermaßen, sein Gegenteil in sich aufzunehmen, sich so weit, dem Unendlichen zu, zu spannen, daß die Vollendetheit hier die menschliche, schicksalsmäßige Möglichkeit des Mißlingens mindestens nicht von sich fortweist, als etwas, was sie gar nicht versteht — wie die Kunst es tut, die sich in der Erlösung der Form vom Leben „vollendet“. Gewiß ist dies nichts Positives, das als hörbarer Oberton den Eindruck Rembrandtscher Werke begleitete. Es ist nur ein tastender Ausdruck, der den Charakter seiner Kunst dadurch deuten hilft, daß die innerlich entgegengesetzte Kunst eben dieses positiv ausschließt.

Es besteht nun, wie ich schon andeutete, ein Zusammenhang zwischen der Schönheit, die das Kunstwerk von dem übernommenen oder umstilisierten Gegenstand entlehnt und die für Rembrandt gleichgültig ist, auf der einen Seite — und der Verallgemeinerung, der überindividuellen Typisierung, die nicht weniger jenseits seines Weges liegt, auf der andern. Hier kann ein Gegensatz, der sonst mit Recht als veraltet gilt, doch noch Aufklärungsdienste tun. Man unterschied früher zwischen dem Schönen und dem Charakteristischen in der Kunst, und immer wurde, solange

dies galt, Rembrandt als der Maler des Charakteristischen bezeichnet. Nichts anderes aber kann dies bedeuten, als daß in gewissen Kunstwerken die Oberfläche der Erscheinung von dem innersten Wurzelpunkt des Wesens her, der in jener Terminologie eben „Charakter" hieß, bestimmt wird; und daß in andern die führende, wertgebende Norm anderswoher kommt. Und diese, also an der andern Seite der Erscheinung gelegen, kann ersichtlich nur die Verallgemeinerung, das irgendwie außerhalb der inneren Individualität Bestehende sein. Indem dies der Ort der Schönheit als Kunstprinzips ist, ist ihr Gegensatz das Individuelle: der Ort des „Charakteristischen" als Kunstprinzips. Damit wird begreiflich, wieso die ganze Tiefe, Eindruckskraft, Zusammengehaltenheit, zu der Rembrandt den Menschen entwickelt, — besonders kommen hier seine religiösen Bilder in Betracht, — diese Entwicklung nicht zu der Form, die wir Schönheit nennen, hinführt. Schönheit, in unserer durchgängigen Auffassung des Wortes, ist eben keineswegs ein völlig abstrakter, an jeder Auffassungsweise der menschlichen Erscheinungen realisierbarer Begriff. Sondern unter deren Schönheit verstehen wir, eigentlich durchgehends, die klassische Formgebung. Und alle andern Schönheitstypen, die wir durch Zusätze wie interessant, pikant, dämonisch und ähnlich charakterisieren, sind Grenzerscheinungen und Gemischtheiten mit andern Bedeutungsrichtungen. Aus der Inthronisierung dieser Schönheit spricht die Weltanschauung, die in dem Allgemeinen (wie die Herrschaft des Typus in dem individuellen Phänomen sie offenbart) und in der immanenten Gesetzlichkeit (die die Elemente der Erscheinung unmittelbar untereinander und gleichsam freischwebend verbindet) absolute Werte sieht. Darum kann Schönheit nicht das letzte Absehen von Rembrandt sein, dem der Individualitätspunkt das Entscheidende des menschlichen Phänomens ist, und der dieses aus der flutenden Lebendigkeit der Gesamtpersönlichkeit entwickelt. Es ist, als müßte die Schönheit, die für jenes gleichsam plastisch ruhende Sehen gilt, deshalb als eine Abstraktion und etwas „Oberflächliches" erscheinen, in einem Sinne, der keineswegs ein Werturteil, sondern ein Seinsurteil bedeutet.

Die Individualistik der Renaissance und Rembrandts.

Nach alledem ist es eine aus dem Verhältnis zu den letzten Lebenskategorien quellende Beschaffenheit des Renaissance-porträts, daß es den Eindruck des Typischen, des Rembrandt-porträts, daß es den der Individualität macht. Und vielleicht läßt erst solche Deutung der Begriffe den Unterschied der Rembrandtschen Individualisierung gegen die doch immer betonte und mit Recht betonte Individualisierung auch der Renaissanceporträts, insbesondere des Quattrocento, hervortreten. Auf die Kollektivitätsformen, in die das mittelalterliche Leben sich gebunden hatte, war eine Reaktion erfolgt, die insbesondere in der Porträtplastik des 15. Jahrhunderts ihren extremen Ausdruck fand: gar nicht eigenartig, exklusiv, charakteristisch genug, manchmal bis zum Grotesken hin, konnte der Mensch dargestellt werden. Will man aber auch davon absehen, daß hier der Machtwille, der die Renaissance-Individuen durchdrang, sich in einer, vielleicht doch nur der Quantität nach singulären Steigerung von schließlich typischen Wesenszügen verwirklicht, so ist doch in jedem Fall die Individualisierung hier eine soziologische, in dem Anders-Sein, dem Sich-Abheben bestehende; sie bedarf der Vergleichung und ist deshalb etwas nach außen, nach dem Phänomen hin Gekehrtes, sie hängt mit jenem Machtwillen, mit dem Ehrgeiz, dem rücksichtslosen Sich-Durchsetzen, den guten wie den übeln Seiten der Megalomanie des Renaissancemenschen zusammen. Sieht man es aber vom Standpunkt der Natur aus an — per tanto variar la natura è bella — so wird die leidenschaftlich hervorgehobene Individualität in der Renaissance von der nicht weniger tief empfundenen allgemeinen Naturgesetzlichkeit umfaßt, als deren Wirkung wie als deren Symbol eine Gleichmäßigkeit der Proportionen und der Stilgebung auftritt. Für den Renaissancemenschen war die Natur ein einheitliches, ideales Wesen, — in so verschiedenen Tonarten es auch zu Michelangelo und Correggio, zu Raffael und Tizian spricht, — aus dem die Mannigfaltigkeit der Individuen herauswächst, ohne sich von diesem Wurzelgrund zu lösen. Hieran findet die Individualisierung ihre Grenze, eine, die von jenen Formgemeinsamkeiten bezeichnet wird. Eine solche

Idee von „Natur" liegt Rembrandt ganz fern. Die Natur, die auch er sucht, ist die des einzelnen Wesens, seine Porträtgestalten berühren sich nicht in jener metaphysisch-monistischen Wurzel wie die der Renaissance, ihr Sein geht nicht zu einem — formulierten oder nur gefühlten oder tatsächlich wirksamen — Allgemeinbegriff zusammen, sondern erschöpft sich vollständig in jeder einzelnen; was durchaus damit bestehen kann, daß die Gestalt in Licht und Luft versponnen ist oder aus einem das Bild durchbrausenden Rausch und Sturm von Farben herauswächst. Die allgemeine Natur, mit der es auf diese Weise zusammenhängt, liegt ersichtlich in einer ganz anderen, viel mehr anschauungshaften Schicht, als die pantheistische natura der Renaissance. Hier scheint das Verhältnis Rembrandts zur Renaissance dem zwischen Shakespeare und Goethe einigermaßen analog zu sein. Bei aller reichen, weitgespannten Individualisiertheit der goetheschen Gestalten sind sie doch alle von einer geistigen Atmosphäre umfaßt. Als ganz entscheidend verlangt er von den Charakteren in einem Dichtwerk, „daß sie zwar bedeutend voneinander abstehen, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören". Die Nähe, in der ihr Schöpfer noch zu jeder einzelnen steht — er, der seine gesamten Werke als eine persönliche Konfession bezeichnet — findet ihr objektives Gegenbild darin, daß sie alle wie Früchte einer einheitlichen Natur gewachsen scheinen: in allen Verzweigtheiten der Existenz weht das eine göttliche Leben, dessen Atem Goethe als den Lebenshauch jedes Wesens spürbar macht — diese Gott-Natur, deren Kinder wir alle sind und die so unter, wie in, wie über einem jeden lebt. Bei Shakespeare nun entwickelt sich die Individualität aus dem letzten Grunde nicht des Seins überhaupt, sondern des eigenen Seins dieses Wesens, sie wird nicht durchströmt von einem allen gemeinsamen, nur metaphysisch faßbaren Lebenssaft, der alle mit irgendeiner Einheit nährte. Eine gewisse chaotische Naturdynamik, aus der sie aufzusteigen und die sie weiter zu umgeben scheint, verhält sich zu diesen Einzelwesen vielleicht zu tiefst viel weniger einheitlich und vereinheitlichend, als die „Natur", die „gute Mutter", bei Goethe, aber sie liegt mit ihnen in

der gleichen erlebbaren, substanziellen Schicht, sie ist wie die geatmete Luft um uns herum, die ja die Stoffe enthält, von denen die Hauptmasse unseres Körpers gebildet wird. Diese zwar dunkel formlose, aber ganz unmetaphysische Atmosphäre, in der Shakespeares Gestalten leben und die ihre absolut selbstgenugsame, für sich allein Einheit-bildende Individualität in keiner Weise in einen All-Grund hinabreichen und aus ihm eine mit andern gemeinsame Form gewinnen läßt — sie ist am ehesten jenem Meer von Licht und Farbe zu vergleichen, das Rembrandts Gestalten umfließt; aber indem sie aus ihm auszukristallisieren scheinen, geschieht es nach dem individuellen Gesetz einer jeden, das der einen und der andern keine gemeinsame Notwendigkeit auferlegt. Die „Natur“ ist hier wie bei Shakespeare gänzlich in die Individualität aufgegangen und behält nichts mehr für sich zurück, um aus einer letzten Tiefe heraus alle mit Formeinheit zu umfassen, wie es in der Renaissance und bei Goethe geschah.

Vor allem aber ist der Rembrandtschen Individualität, wie ich sie hier auffasse, jene soziologische Differenz gegen andere Wesen ganz irrelevant; nichts ist bei ihm in dieser Hinsicht sozial gefärbt, weder nach der Gleichheitsseite des Typus, noch nach der Verschiedenheitsseite des Mehr- oder Besondersseins. Ausdrücklich zu betonen, wie es Bernini tat, er wolle an seinem Porträtmodell gerade das herausstellen, „was die Natur keinem andern als gerade ihm gegeben hat“ — wäre Rembrandt sicher nicht eingefallen. Seine Individualisierung besagt nur, daß die jeweils dargebotene Erscheinung durch die Gesamtströmung des bis zu ihr führenden Lebens, welches eben nur das Leben dieses einen Menschen ist und sein kann, bestimmt ist und aus ihr sozusagen anschaulich begriffen wird. Sie wird deshalb gar nicht davon berührt, daß vielleicht neben ihr eine andere, genau so qualifizierte Existenz besteht, denn dem jeweiligen Leben kann sein Nur-einmal-Sein nicht genommen werden; wogegen der Renaissance-Individualismus vortrefflich gerade durch die Überlieferung illustriert wird, es habe zu Anfang der Epoche eine Keitlang in Florenz keine durchgehende Mode der männlichen Zleidung gegeben, da jeder sich auf eine besondere Weise zu

tragen gewünscht habe. Trotz des ungeheuren Individualismus Rembrandts fehlt die eigentümliche Pointiertheit, mit der das Individuum als solches in der Renaissance hervortritt. Überall indes, wo Vergleichung ist, — mag sie als ihr Resultat noch so weite Differenzen zeigen — bestehen gemeinsame Voraussetzungen, unter denen sie möglich ist, ein gemeinsamer Maßstab, vor allem, in unserem Falle: eine gemeinsame Idee des Menschlichen, von der sozusagen irgendein Quantum in jeder Persönlichkeit enthalten ist, so unvergleichliche Ausgestaltung es auch in jeder erfahre, und die das Gefühl eines gleichen Stiles und allgemeiner Typen alle diese Unvergleichlichkeiten dominieren oder durchdringen läßt. Gewiß hat die Renaissance dem Platonismus, den sie aufnahm, das Element der Individualität eingefügt. Wenn wir, für Plato, den einzelnen schönen Menschen darum lieben, weil er uns an unsere präexistentiale Schauung der Idee der Schönheit erinnert, so ergreift das Motiv der vorirdischen Existenz und ihrer idealen Bedeutung nun das Individuum. Petrarca sagt über das Porträt der Madonna Laura von Simone Memmi:

> Doch war mein Meister wohl im Paradiese,
> Daher die edle Frau herabgestiegen.
> Dort sah er sie, daß von den edlen Zügen
> Sein irdisch Werk ein himmlisch Zeugnis wiese.

Und dann Michelangelo an die geliebte Frau:

> Dorthin, wo unsre Seelen einst sich trafen,
> Führt mich der Weg, den deine Augen weisen.

Die Idee der allgemeinen Schönheit überhaupt ist durch die „Idee“ der Einzelpersönlichkeit ersetzt, es ist individualisierter Platonismus — aber immerhin Platonismus, der in der ein für allemal dargebotenen, sozusagen metaphysisch starren Form die abschließende Wesenheit erblickt. Diese zeitlose Form, so leidenschaftlich ihre Einzigkeit in einem empirisch realen Bezirk betont werden mag, kann es prinzipiell gar nicht ablehnen, sich mehrfach zu verwirklichen, mit andern denselben Stil zu teilen, einen Typus zu bilden. Aber gegen jene soziologische Einzigkeit wie

gegen die abstrakte Allgemeinheit ist diese Rembrandtsche Individualistik gleichgültig, weil die Richtung, von der her sie die Erscheinung faßt, im Prinzip eine andere ist: nicht von ihrer Form, sondern von ihrem Leben her, das sich jeweils als einziger, wenngleich selbstverständlich noch von unzähligen unpersönlichen Zuflüssen genährter Strom ihr zubildet.

Nun aber zeigt sich in Rembrandts letzter Periode hier und da ein Aufheben dieses Zusammenhanges zwischen Leben und Individualistik. Das Leben wird jetzt nicht mehr durch die stark individualisierte Bewegtheit einer Seele durchgeleitet, sondern verbreitet sich, über das singuläre So- und So-Sein hinweg, zu einer, alle Grenzbestimmtheiten, auch die psychologisch innerlichen, überflutenden Vibrierung dieses Menschenlebens überhaupt, oder es zieht sich in so dunkle Tiefen zurück, daß die Außenseite wie starr, unpersönlich oder maskenhaft erscheint. Vergleicht man den Titus beim Fürsten Jussupoff mit den Staalmeesters, in deren Linie er unzweifelhaft liegt, so sieht man in ihm noch eine Stufe über das hinaus erreicht, was man Individualisierung zu nennen pflegt — eine Stufe, auf der freilich das Besondere der Rembrandtschen Individualisierung vielleicht erst seine Vollendung erreicht; man möchte an Goethes Äußerung denken, daß alles in seiner Art Vollkommene über seine Art hinausgeht. An den Staalmeesters tritt hervor, was etwa in Rembrandts Gestalten von singulärer Charakteristik enthalten ist, freilich ganz und gar Rembrandt, aber immerhin insoweit noch an das klassische Prinzip anklingend; immerhin kann man von ihnen noch sagen: dieser ist stolz, jener rustikal, der dritte überlegen intelligent usw. — so wenig für Rembrandt solche Typusbegriffe von sich aus als das Primäre die Darstellung des Individuums beherrschen. Bei dem Titus fällt dies ganz fort, es ist alles strömendes, vibrierendes Leben, ohne einen begrifflich festen, angebbaren Punkt darin. Jene psychologischen Qualitäten sind noch etwas Inhaltliches, Zeitloses, aus dem Leben Abstrahierbares, sie fallen fort, wo das Leben sich in seiner reinen Nacktheit darstellt — ebenso wie da, wo das Leben überhaupt negiert wird, in der geometrischen, rein formhaften Kunst. Dabei kann das Leben als solches einen unter-

schiedlichen Charakter seiner Funktionalität tragen: es kann tragisch, langsam, unruhig verlaufen, was noch etwas anderes ist als die psychologische Bestimmtheit dessen, der dieses Leben trägt. Wir empfinden das Leben doch als eine auch für die Anschaulichkeit besondere Art der Bewegtheit des Materiellen. Dies indes ist noch etwas schlechthin Allgemeines. Indem das Leben aber sich von allem Nicht-Lebendigen generell abhebt, kann es zunächst der materiellen Erscheinung in verschiedenen Maßen einwohnen. Aber außerdem scheint mir diese anschauliche Lebendigkeit auch verschiedene Arten zu haben. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ist die Lebendigkeit von Frans Hals oder von Ribera oder von Goya eine andere als die aller andern Maler. Was darüber entscheidet, ist völlig dunkel: vielleicht der Oszillationsrhythmus der kleinsten Teile, vielleicht das Mischungsverhältnis zwischen mehr latenter und mehr aktueller Lebendigkeit, das allenthalben vorhanden ist. Die eigentliche psychologische Singularität jedenfalls ist in weite Ferne gerückt, sie steht jetzt an der Peripherie des Lebens, dessen zentrale Verschiedenheiten nur noch die der Rhythmen seines Fließens und seiner Kräfte sind. Es ist hier etwas Entscheidendes, das zwar in der Begrenztheit der Persönlichkeit verbleibt, aber jede benennbare Qualität gleichsam entweder in die Außenwerke oder in das namenlose Dunkel der seelischen Substanz zurückschiebt; darf man dieses mit Worten kaum Erfaßbare deshalb paradox ausdrücken, so ist es, als wäre das Leben dieser Person, zwar absolut eigenstes und von ihr nicht lösbar, über alles Einzelne, das man über sie aussagen mag, hinausgehoben; als ergösse sich hier ein Lebensstrom, seine Ufer zwar nicht überspülend und als ganzer von unverwechselbarer Eigenheit, innerhalb seiner selbst aber keine Welle von singulärer Eigenform hebend. Gewiß geht auch jedes Bild dieser Reihe immer von dem Individualitätspunkte aus; aber es ist, als ob es, weiterschreitend ohne ihn zu verlieren, in einer Schicht des allgemeinen Lebens dieser Person mündete und über die Spuren ihrer Entwicklung und ihres Schicksals, die hier wie in den andern Porträts bewahrt sind, noch eine neue Atmosphäre ihres sozusagen absoluten Lebens legte.

Dieses hat freilich nicht die Zeitlosigkeit, die wir der Klassik zusprachen. Wie in dieser der geistige Prozeß, das logisch inhaltliche Bewußtsein seine Ewigkeitsform gefunden hat, so ist hier die Strömung des Gefühles oder Gemütes, ihre Lebendigkeit noch nicht über solche Bewußtseinshöhe leitend, gleichsam in einen See gemündet, der ihre Bewegtheiten in seine Stille hineingenommen hat.

Arten der Allgemeinheit.

Die Schwierigkeiten eines verständlichen Ausdrucks für die Lebenskonfigurationen, die der Rembrandtschen Porträtkunst innewohnen, für das Verhältnis des Allgemeinen und des Individuellen, von dem sie geformt wird, beruhen größtenteils darin, daß wir den Begriff des „Allgemeinen" ohne weiteres in seinem theoretischen Sinne zu verstehen gewohnt sind. Das theoretisch Allgemeine ist die gemeinsame Bestimmung getrennter Individualerscheinungen — mag sie als abstrakter Begriff gewonnen werden, mag sie zu Gesetzesformeln oder zu der Substanzialität platonischer Ideen kristallisieren. Diese Denkgewohnheit hat schon die Erfassung des Allgemeinen im sozialen Sinn erschwert und hat bewirkt, daß die soziale Einheit aus und über den Individuen einen mysteriösen Zug bekam: daß der Staat etwas anderes ist als die Summe seiner Bürger, die Kirche etwas anderes als die der Gläubigen, und ähnliches, erschien als etwas Dunkles und Irrationales, so daß man solche Gebilde schon als bloße, irgendwie verselbständigte Abstraktionen des den Individuen — die doch allein real seien — Gemeinsamen erklärt hat; während es doch auf der Hand liegt, daß die „Allgemeinheit" solcher Formungen etwas ganz anderes ist, als die auf diesem theoretisch-konzeptualistischen Wege zu legitimierende. Nicht anders verhält es sich mit der Allgemeinheit metaphysischer Weltdeutungen, deren eigentümlichen Wahrheitswert wir dadurch nicht vernichtet fühlen, daß sie sich an der isolierten, ihnen irgendwie unterstehenden Einzelheit nicht recht aufweisen lassen; sie stehen eben in einer anderen Denkschicht, als diejenigen Allgemeinheiten, die durch logische Abstraktion aus den Einzel-

erscheinungen gewonnen sind; gerade auf den falsch orientierten und deshalb unerfüllbaren Anspruch hin, den Normen dieses abstrakten Allgemein-Seins zu genügen, sind sie oft genug mißverstanden und verworfen worden. Wieder eine andere, aber ebensowenig der logischen Abstraktionsart fügsame Allgemeinheit begegnet innerhalb der Kunst. Während die Gefühle innerhalb des gewöhnlichen Lebensverlaufes sich an irgendwelche einzelnen Veranlassungen knüpfen und dadurch selbst eine individualisierte Färbung erhalten, lehnen die in die Musik eingebetteten und aus ihr entfalteten Gefühle solche Zuspitzung ab und erscheinen damit als etwas Allgemeines, das aber dennoch zu jenen andern, singularisierten Gefühlen keineswegs das Verhältnis eines Allgemeinbegriffs zu den ihm untergeordneten Einzelgebilden zeigt. Es ist vielmehr ein Allgemeines, das sozusagen absolut ist, d. h. keiner Einzelheit als seines logischen Korrelats bedarf, obgleich es gegen diese erlebten Einzelheiten nicht einfach gleichgültig ist. Deshalb empfinden wir Musik einerseits als unendlich vieldeutig, zugleich aber als absolut eindeutig — ein Beweis, daß die Frage nach ihrem logischen Allgemeinheitsverhältnis zu dem „Vielen" des Lebens falsch gestellt sein muß; sonst könnte sie nicht gleichzeitig bejahend und verneinend beantwortet werden.

Wenn wir nun jenen letzten, höchsten Rembrandt-Porträts gegenüber empfinden, daß die Einzelheit als Prinzip überwunden ist, daß die Membranen zerrissen, von der Lebenswelle zerspült sind, in die jede Lebenseinzelheit eingeschlossen und gegen die andere isoliert erscheint, so greift die so vorhandene Allgemeinheit doch nicht über die Individualität hinaus, die der Träger eben dieses Lebens ist. Sie ist die Allgemeinheit dieser Individualität selbst, nicht über dieser und irgend anderen stehend, sondern die in besonderer Art verlaufende Lebenseinheit, von der alle ihre benennbaren Einzelheiten nur Erzeugnisse oder nachträgliche Zerstückelungen sind. Diese Allgemeinheit hat, genau angesehen, überhaupt nicht ihr Korrelat am Einzelnen, wie die theoretisch-logische Allgemeinheit; denn insoweit sie ist, besteht das Einzelne in seinem Sondersinne nicht — wie es doch bestehen muß, wenn es zu jener abstrakten Allgemeinheit kommen soll.

Darum zeigen die Bilder dieser Kategorie den Gegensatz gegen renaissancemäßige Individualisierung noch an einem besonders charakteristischen Punkte. Wir sind sicher, daß der einzelne Bestandteil eines Gesichts seine Bedeutung ausschließlich im Zusammenhang aller andern gewinnt. Was ein Mund an seelischer Expression, an Schönheit oder Häßlichkeit, ja an reinem Formeindruck enthält, hängt völlig davon ab, mit welcher Nase und welchem Kinn, welchen Augen und Wangen er zusammensteht; mit verschiedenen Zügen verbunden, besagt er in all jenen Hinsichten etwas ganz Verschiedenes, und aus der physiognomischen Wechselwirkung gelöst bedeutet er, und ebenso jeder andere einzelne Zug, überhaupt nichts. Dies Allgemeine und Grundlegende vorbehalten, ist nun dennoch diese Wechselwirkung, die dem einzelnen Gesichtsteil keine monologisierende Rolle gestattet, nicht immer von gleichmäßiger Enge. Das Porträt muß sich zwar mit besonderer Betonung um diese bemühen. Denn am realen Menschen bewirkt schon die durchflutende Lebensbewegung, die Gleichmäßigkeit, mit der sich seine jeweilige Lage und Stimmung an seiner ganzen Körperlichkeit markiert, daß die Gesichtszüge nicht auseinanderfallen, sondern stets in einheitlichem Sinn zusammenwirken. Dem Maler aber, der nur das tote Nebeneinander der Farbflecke zur Verfügung hat, wird es zu einem höchsten Problem, die Züge zu jener Wechsel- und Zusammenwirkung zu bringen, durch die allein sie die Einheit der Person und ihrer Verfassung darstellen. Was wir als die „innere Notwendigkeit" eines Porträts empfinden, ist nichts als dieser unbedingte Zusammenhang, der aus jedem Zuge der Erscheinung den gültigen Schluß auf jeden andern wechselseitig gestattet — dies freilich vielleicht nur unter Zugrundelegung einer, die Summe der Züge übergreifenden Einheit. Daß dies sich aber in entschieden abgestuften Maßen darstellt, ist nicht nur die Wirkung des verschiedenen Könnens, sondern stilistisch verschiedenen Wollens. Es gibt eine Reihe italienischer Porträts, an denen eine individuelle Bestimmtheit, ein gewisses selbstgenugsames Fürsichsein der einzelnen Gesichtsteile unverkennlich ist; ganz frappierende Beispiele sind das Giorgioneporträt

in Berlin, das Selbstbildnis des Palma Vecchio in München, der Medicikopf des Botticelli in Bergamo. Dennoch erreichen diese Meisterporträts eine völlige Eindruckseinheit der körperlich-seelischen Persönlichkeit, indem jeder so individualisierte Zug des Gesichts denselben Charakter, denselben Ausdruck vorträgt wie jeder andere. Am leichtesten scheint mir dies an dem zuerst angeführten Giorgioneporträt festzustellen: ich kenne wenigstens keinen zweiten Porträtkopf, an dem der Mund und die Stirn, das Auge und die Nase, jedes für sich, mit solcher Evidenz den gleichen, wenn auch nicht in Worte übertragbaren Charakter verkündete. Grundlegende Voraussetzung dafür ist natürlich noch immer jene funktionelle Korrelation der Elemente; nur daß eben auf ihrer Basis die individuelle Geformtheit und Eigenbetontheit jedes Zuges fühlbar auftritt. So wenig eines der beiden Prinzipien: einerseits Ausdrucksgleichheit der einzelnen, wie autonome Individualitäten behandelten Züge, andrerseits Kooperation der völlig unselbständigen Züge zu einer erst aus ihrem Zusammen sich erhebenden Ausdruckseinheit — so wenig eines von ihnen je absolut alleinherrschend sein kann, so bezeichnen sie eben doch durchaus verschiedene Grundtendenzen und auf der Skala ihrer Mischungsmaße findet jedes Porträt seinen bestimmten Platz. An ihrem einen Pol stehen jene italienischen Porträts, — ein gutes Beispiel mittlerer Erscheinungen mag etwa Velasquez' Innocenz sein, — am andern Pole stehen, mit größter Entschiedenheit, Rembrandtsche Porträts der späteren Zeit. Hier ist die Einheit des individuellen Totallebens so beherrschend, daß sie die Individualität des einzelnen Zuges ganz verschlingt; statt des sozusagen substanziellen Charakters, der in der Homogenität des Ausdrucks individuell gestalteter Einzelteile besteht, hat sie rein funktionellen angenommen, innerhalb dessen kein Teil mehr Sonderbedeutung, Abgegrenztheit, Vergleichbarkeit des ihm Eigentümlichen mit dem Eigentümlichen anderer Teile besitzt. Es scheint eine Art formalen Gesetzes zu bestehen: daß in dem Maß, in dem ein Gebilde als Ganzes ein einheitlich starkes, individuelles Leben hat, seine Teile an Eigenbetontheit und ebenso an Gleichmäßigkeit ihrer Form einbüßen. Sobald die beiden

letzteren Momente entschieden hervortreten, wird das Gebilde mehr mechanistischen Charakters sein, den, wo es sich um Kunstwerke handelt, nur die geniale Vitalität des Schöpfers überwinden kann. Sonst aber wird man an Ornamenten wie an Staatsverfassungen, an religiösen Gemeinschaften wie an den Perioden personaler Existenzen jenen typischen Zusammenhang beobachten: daß die Stärke und vitale Einheitlichkeit des Ganzen sich umgekehrt proportional zu der individuellen Abgegrenztheit wie zu der formalen oder innerlichen Gleichheit der Teile verhält. So ist, was man die Allgemeinheit dieser Rembrandtporträts nennen kann, nicht die gewissermaßen abstrakte, die sich als die Bedeutungsgleichheit oder aus der Bedeutungsgleichheit relativ individuell-selbständiger Züge ergibt, sondern die Einheit des inneren Lebens, als deren Träger die im einzelnen ganz unselbständigen Züge in ihrem Komplex dienen, ohne daß diese, als einzelne, den Ausdruck des Ganzen irgendwie repräsentierten. Auf die Darstellungsmittel hin angesehen entspricht jener nach innen hin individualisierenden Tendenz die zeichnerisch scharfe, genau linear umgrenzende Vortragsweise, der von innen her vereinheitlichenden aber, wie gleichfalls ohne weiteres einleuchtet, die vertreibende, grenzenverwischende Malweise des späteren Rembrandt.

Mit dieser immanenten Allgemeinheit der dargestellten Individualität rückt auch das künstlerische Prinzip des Realismus in eine nicht ganz gewohnte Beleuchtung. Das „Allgemeine“, auf seinen theoretischen Sinn festgelegt, erscheint als etwas Abstraktes, demgegenüber das einzelne, individuelle Gebilde die eigentliche, greifbare Realität darstellt. Indem dies auf die Grundsätze der Kunst ausstrahlt, findet die „idealisierende“, der bloßen Wirklichkeit sich enthebende Kunst ihren Vorwurf an dem „Allgemeinen“, an der Typisierung der Gegenstände; der Realismus, die an das unmittelbar wirkliche Objekt sich schmiegende Darstellung, sieht nur den Einzelgegenstand, weil „wirklich“ nur die individuelle, über ihre greifbaren Grenzen nicht hinausgewiesene Gestaltung ist. Die Kunstgeschichte und der ästhetische Eindruck bestätigt in gewissem Maße diese Zusammenhänge. Wo eine scharfe, individualistische Zugespitztheit der Auffassung

vorliegt (die nicht, wie im italienischen Quattrocento, von einer typischen Stilistik umfaßt ist), da herrscht zugleich der Eindruck des entschiedenen Naturalismus, das ausgeprägt individuelle Gebilde scheint unmittelbarer aus der Wirklichkeit abgeschrieben zu sein, als irgendeines, das allgemeine, überindividuelle Züge trägt; an dem letzteren scheint die der Wirklichkeit gegenüber souveräne, freier idealisierende Umbildungskraft des Künstlers den größeren Anteil zu haben. Diese Aufteilung der Parteien ist von Rembrandt durchbrochen, die Beziehung von Realismus und Individualisierung ist damit zu einer gegensätzlichen Stufe gelangt, die nur ihre eigene höhere Entwicklung ist: seine Kunst ist im höchsten Maße individualistisch, ohne realistisch zu sein, er macht die gegebene Erscheinung durchaus der idealen, künstlerischen Umbildung untertan, ohne sie in eine die Besonderung des Einzelwesens durchbrechende Allgemeinheit aufzuheben. Er hat die Synthese zwischen dem Individualismus und der Befreiung von der unmittelbaren impressionistischen Wirklichkeit, wenn nicht entdeckt, so doch in höchster Prinzipienmäßigkeit dargestellt. Dies gelingt ihm, weil sein Individualismus eben eine immanente Verallgemeinerung ist, d. h. allerdings nur dies eine Leben in seiner persönlichsten Umgrenzung darstellt, aber als die Ganzheit seines kontinuierlichen Verlaufes, als die Einheit seiner jetzt gar nicht benennbaren Züge, als das fließende, aller begrifflich gesetzten Grenzen unbewußte Schicksalserleben, das geheimnisvoll in die Einmaligkeit des Anblicks eingegangen ist, ohne die Zeitform des Erlebens einzubüßen. Aufs eindrucksvollste zeigt Rembrandt hiermit, welche schlechthin spezifischen Formungen, allen Kategorien der Theorie unerreichbar, von der Kunst an den letzten geistigen Strukturelementen zu vollziehen sind. Und gerade an diesem Punkt also laufen noch einmal all die Richtungslinien zusammen, an denen entlang wir uns zum Verständnis seiner Menschendeutung hinzutasten suchten.

Alterskunst.

Die Wendung in der Darstellung der Individualität, die sich, wie ich andeutete, in seiner letzten Periode vollzieht, hängt wohl

mit der Bedingtheit der Alterskunst — nicht nur der Rembrandtschen — zusammen. „Alter“, sagt Goethe, „ist stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“. Je älter wir werden, desto mehr paralysieren sich gleichsam gegenseitig die vielfarbigen Erfahrungen, Empfindungen und Schicksale, die unsern Weg durch die Welt bevölkern. All dieses bildet unsere „Erscheinung“ im weitesten Sinne, in der jede Linie eine Resultante unseres eigentlichen Ich und der Dinge und Geschehnisse um uns herum ist. Indem nun die letzteren, wie gesagt, ihre Gegensätzlichkeit durch ihre steigende Fülle ausgleichen, so daß nichts einzelnem mehr entscheidender Eindruck, dominierende Kraft über unser Leben zukommt, tritt um so bestimmter, oder allein bestimmend, der subjektive Faktor unseres Daseins hervor, gerade weil er aus der Erscheinung, d. h. aus der Verwebung mit der Welt, zurücktritt. Zweifellos hat diesen Prozeß Rembrandts äußeres Schicksal vertieft und bestärkt, indem es ihn nach der empirischen Welt hin immer mehr isolierte, ihm diese immer fremder, feindseliger, sinnloser machte und sein Leben dadurch immer mehr auf seine Subjektivität konzentrierte; aber es machte sich damit nur zum besonders wirkungskräftigen Vollstrecker eines Urteils, das das Alter allenthalben über die Kunst der großen Künstler spricht. Allein, es ist eine besondere Art von Subjektivität, die die Alterskunst bestimmt, eine, die kaum mehr als den Namen mit dem Subjektivismus der Jugend teilt. Denn dieser ist entweder eine leidenschaftliche Gegenwirkung gegen die Welt oder ein unbekümmertes Sich-Aussprechen und -Ausleben, als ob sie nicht da wäre; jener aber ist ein Freiwerden und Zurücktreten von ihr, nachdem man sie als Erfahrung und Schicksal in sich aufgenommen hat. Darum hat der Subjektivismus der Jugend das Ich zum allbeherrschenden Inhalt, der des Alters hat es zur allbeherrschenden Form. Es ist ja eigentlich eine paradoxe Empfindung: als habe Rembrandt in seinen spätesten Porträts und anderen Darstellungen nur sich selbst zum Ausdruck gebracht; worin liegt in diesen gegenständlichen Gebilden das Selbst, das in seinen früheren, nichts Objektiveres darstellenden Werken soviel weniger, manchmal sogar gar nicht fühlbar wird? Daß er

etwa seine persönlichen Stimmungen in die Maske seiner Modelle gesteckt hätte, wäre eine naturalistische Lyrik, die Rembrandt sicher ganz fern lag und nicht den Sinn seines letzten Subjektivismus ausmachen kann. Dieser bedeutet vielmehr innerhalb der Alterskunst der großen Genies, daß die Beziehung zu den äußeren Objekten als solchen ihnen gleichgültig geworden ist, daß sie zwar nur noch sich selbst aussprechen, aber sich selbst als Künstler. Für sie gehört ihr empirisches Leben, dasjenige, was das Ich des ungenialen Menschen ausmacht, ebenso zur „Erscheinung" wie jene Objekte und ist deshalb ebenso belanglos wie diese. Sie drücken jetzt in ihren Werken jenes höhere Ich aus, das, ohne den Charakter seiner Subjektivität einzubüßen, ganz und gar künstlerisches Genie und Schöpfertum geworden ist. Nicht den Rembrandt nach seinen Lebensinhalten und so oder anders verlaufenden Stimmungen dürfen wir in diesen Bildern suchen; dies mag das von vornherein in einer andern Schicht liegende Absehen des Anekdotenhistorikers sein. Aber ebensowenig besteht hier ein Artistentum, das sich in Abschnürung von der lebendigen Ganzheit des Menschen vollzieht. Entscheidend ist vielmehr die organische Synthese, die man gleichmäßig von zwei Seiten her aussprechen kann: daß sein ganzes und letztes Wesen völlig in sein Künstlertum aufgegangen ist oder daß sein Künstlertum sich völlig in die Subjektivität seines Lebens transformiert hat. Diese Einheit spüren wir an den Spätwerken von Donatello wie von Tizian, von Frans Hals wie von Rembrandt, von Goethe wie von Beethoven. In ihr ist das irgendwie isolierte oder über-stehende Interesse an dem bloß Artistischen wie an dem bloß Subjektiven ausgelöscht, und indem eben die Vereinigung dieser Pole jetzt das Schöpfertum schlechthin ausmacht, ist auch das Interesse an dem Eigenbestand der Objekte oder Modelle erloschen, die diese Kunst in sich hineinnimmt, an demjenigen, was sie jenseits ihres Eingehens in dieses Subjekt und in diese Kunst (beides ist nun identisch) an und für sich bedeuten mögen. Daß das Hinabtauchen in die Tiefe alles Weltwesens, das mit diesem Stadium gewonnen ist, zugleich auch die letzten Wesentlichkeiten jener dargestellten objektiven Exi-

stenzen deutet, ist sozusagen ein Akzidenz dieser Alterskunst und gehört zu dem, was man wohl ihre Mystik nennen darf — so wenig Rembrandt darum ein „Mystiker“ ist. Verständlich aber wird daraus das Gefühl gewissen letzten Rembrandtwerken gegenüber: daß das leidenschaftliche Suchen nach der Individualität der Modelle hier und da abgeschwächt ist. Denn diese Individualität besteht irgendwie außerhalb seines jetzigen künstlerisch-subjektiven Lebens, sie ist, in ihrem Fürsichsein, nicht in dessen Bezirk gewachsen, in dem sich jetzt alle Gestaltungskräfte konzentriert haben, sie gehört für die Alterskunst in gewissem Maße noch der „Erscheinung“ zu, aus der diese „zurückgetreten“ ist. Und es ist ferner begreiflich, daß, insoweit auch hier die Persönlichkeit des Modells erfaßt und ergründet ist, dies gerade nur in ihrer Zurückführung auf das in ihr individualisierte Leben überhaupt, auf ihre immanente „Allgemeinheit“ geschieht. Denn diese, und nicht ihre empirisch-einzelne Konfiguration, ist aus jener geheimnisvollen Tiefenschicht, in der diese späteste Kunst lebt, am unmittelbarsten zu entfalten.

Der raumlose Blick.

Jenes Hinfluten der dargestellten Lebensganzheit über jegliche Festgelegtheit findet Beispiel und Symbol noch an einem einzelnen Punkte, der sich zwar in den spätesten Bildern am deutlichsten, mannigfach aber auch an früheren aufzeigen läßt. Seine Deutung fordert einen etwas weitergreifenden Zusammenhang. Beobachtet man genau, wie sich die Art des Blickens bei tiefen und wesentlichen Menschen von flachen und unbedeutenden unterscheidet, so scheinen jene außer auf den Gegenstand, den sie — vielleicht scharf und aufmerksam — fixieren, noch immer weiter zu blicken — nicht im linearen Sinne weiter, sondern gewissermaßen ins Überörtliche, in ein nicht zu begrenzendes Irgendwo, das aber keine räumliche Bedeutung hat. Bei den Menschen geringeren Lebens führt der Blick eben nur zu dem Ding, das sie gerade ansehen und das für die im Blicken ausströmende Energie eine Mauer ist, die kein Tor hat; er kehrt an ihr einfach wieder um. Bei jenen anderen aber ist es, als ob die lebendige Kraft

des Blickes in der durch das Objekt festgelegten Richtung nicht unterkäme, ja überhaupt nicht in irgendeiner „Richtung", sondern nur seine schlechthin unräumliche, an kein bestimmtes Etwas anzuheftende Intensität verkündete. Das Entsprechende findet sich an gewissen Gebärden innerhalb der Kunst, und sie verdeutlichen vielleicht am besten, was an jener Art des Blickes eigentümlich ist. Der Johannes auf Grünewalds Kreuzigung und viele Buddhagestalten, die Figur mit dem hochgestreckten Arm in Rodins Bürgern von Calais und die Mittelfigur auf Hodlers Tag — alle diese zeigen irgendwohin oder scheinen einen bestimmten Affekt auszudrücken oder drücken ihn auch wirklich aus; aber jenseits dessen weisen die Gebärden zugleich in ein örtlich und begrifflich Unbestimmtes, in ein unlokalisiertes Sein, oder genauer sie w e i s e n überhaupt nicht, sondern sind schlechthin nur da, sie haben, von den Kategorien des Äußerlichen her gesehen, etwas Vages, das doch nicht vieldeutig, sondern überhaupt nicht „— deutig" ist. Damit unterscheiden sie sich von eigentlichen Ausdrucksbewegungen. Denn diese kommen zwar auch von innen her, und wie sich ihre Erscheinung in die Außenwelt einstellt, ist für sie unwesentlich. Allein sie gehen jeweils von einem besonderen, inhaltlich angebbaren Impuls aus, sie verraten zwar in ihrer Färbung den Charakter der Individualität, aber diese ist nur etwas Akzidentelles, sie sind nicht Lebensbewegung überhaupt, sondern haben immer einen gegenständlichen Sinn, wenn dieser auch ein rein von innen her gesetzter ist. Jene Gesten aber verlaufen nicht nur in das räumlich und gegenständlich Unfixierte, sondern sie kommen auch aus einem solchen her. Sie werden nicht von diesem oder jenem Zweck oder Gefühl hervorgelockt, sondern von der Lebensbewegtheit als ganzer getragen. In diese Reihe scheint mir auch die Handbewegung des Rembrandtschen Homer zu gehören, obgleich er angeblich mit ihr Verse skandiert. Dieses eigentümliche Umgebensein einer benennbaren Richtung von einer rein immanenten, äußerlich also nur durch Verneinung zu charakterisierenden Lebensströmung, ist das gleiche wie in jenen Arten zu blicken, und in gewissen Rembrandtschen Porträts tritt das

auf das unverkennlichste hervor; schon in dem Porträt des Geistlichen in der Carstanjenschen Sammlung, beim Bruyningh, vielen Titusbildern und Selbstporträts. Die Blicke fixieren zwar jeweils einen Punkt, aber zugleich sehen sie etwas, was sich nicht fixieren läßt. Das hier Gemeinte ist etwas anderes als der gleichfalls auf kein bestimmtes Objekt gerichtete Blick des Christkindes der Sixtinischen Madonna. Denn dieser geht ins Unendliche, aber nicht ins Raumlose. Jene dagegen fixieren ein Endliches und haben zugleich eine rein innere Qualität, die so wenig auf ein Außerhalb-ihrer geht, wie die Rembrandtsche Religiosität ihrem letzten Sinne nach es tut oder wie sein Licht wo anders herkommt, als aus dem Bilde selbst (worüber später) — eine immanente Transzendenz. Offenbar ist ein solcher Blick gemeint, wenn Wilhelm v. Humboldt den Eindruck des ganz alten Goethe schildert: „Sein Auge fand ich sehr verändert, nicht trübe, aber um die Pupille herum einen weiten blaßblauen Kreis — mir war, wie ich hineinschaute, als suche das Auge ein anderes Licht und andere Sonnen." Diese Art der Immanenz, diese Dargestelltheit des Seelischen als reiner Beschaffenheit ihres Trägers, während sie sonst immer in der Relation zu etwas ihr Äußerem auftritt — gehört zu dem Tiefsten und Entscheidenden bei Rembrandt. Die Mittel, durch die ihm dies darzustellen gelingt, entziehen sich der Analyse. Allenfalls könnte man als eines davon das Verlöschen des Glanzlichtes im Auge anführen. Dieses Immer-Weitersehen, gewissermaßen als Nebenprodukt des Sehens eines bestimmten Gegenstandes auftretend, ist ein Symbol der Lebendigkeit, die sich an keinem einzelnen Inhalte, auch an keinem subjektiv-individuellen genugtut, sondern unter oder über jeden weg ins Unendliche flutet — womit sich eben nur ausdrückt, daß sie überhaupt nirgends *hin* flutet, weil sie nicht von einem terminus ad quem abhängig ist. Im begrifflichen Sinne, der sich an einem Gegenstande orientiert, mag dieser Blick irgendwie unbestimmt wirken, im Lebenssinne ist er etwas durchaus Sicheres. Der fixierte Punkt ist das Symbol der äußerlichen Festgelegtheit und Vereinzelung, die dem Prinzip der Form entspricht, der Bestimmtheit, die sich in der Berührung zwischen

Innerem und Äußerem erzeugt und die nicht in Frage kommt, wo das Leben sein reines Bei-sich-sein ausspricht.

Es ist aufklärend, dem die Tendenz des Barock entgegenzuhalten: die Affekte der Personen möglichst eindeutig und verständlich vorzutragen, ihnen jene espressione zu geben, die sich auch mit Begriffen fassen läßt — und daß für diese das Auge überhaupt kein recht dienliches Mittel ist. Denn immerhin verkündet es, mehr als irgendein anderes bewegliches Einzelorgan, hinter seiner Reaktion auf die singuläre Anregung eine Ganzheit des seelischen Lebens, das sich niemals ganz (wenn auch bei dem banalen Menschen sehr annähernd) in jener Angebbarkeit der Situation oder des Affektes erschöpft. Daß das Auge spricht, heißt eigentlich, daß es mehr sagt, als sich sagen läßt. Sein Ausdruck strömt zu unmittelbar aus den dunkeln Unaussprechlichkeiten der Seele, als daß es für die Ungebrochenheit und Unmißverständlichkeit, wie die Barockkunst sie erstrebte, sehr brauchbar gewesen wäre. Man achte darauf, wie sehr schon Vasari in seinen Gemäldekritiken den Ausdruck des Auges vernachlässigt; höchstens spricht er von occhi fissi al cielo oder überhaupt von einem starren Blick, dessen Bedeutung also eigentlich nicht in seinem Leben, sondern in seiner Stellung liegt. Bei Rubens ist es besonders auffallend, wie häufig er die Augen in einer flachen Allgemeinheit hält. Der Barock hatte keinen Sinn für die Tiefendimension des Auges, die mit jenem raumlosen Blicke Rembrandtscher Personen sozusagen absolut wird.

Stimmung.

Kann man nun in diesen letzten Zusammenhängen von der „Stimmung" in der von Rembrandt dargebotenen Erscheinung sprechen — da Stimmung ein Innerlich-Persönliches, vielleicht jeweils Einziges ist, das doch alle Einzelheit von Vorstellungsinhalten in sich verlöscht hat —, so charakterisieren mehrfigurige Bilder diese späte Entwicklungsstufe noch deutlicher. Denn nun mischen sich noch jene in sich nicht mehr differenzierten Fühlbarkeiten des Lebens, in denen die Individualisierung noch einmal eine höhere Form gewinnt, ihre frühere Schärfe

wie in eine schwebende Luftschicht auflösend. In der Judenbraut sind die Gestalten wie die Töne eines Akkords, der freilich nicht irgendwie außerhalb der einzelnen Töne ist; aber sie sind in ihm zu einem Gebilde zusammengegangen, das sich in ihnen als einzelnen nicht pro rata aufzeigen läßt. Ein zartes, gleichsam stillhaltendes Leben, das ganz in jeder der beiden Gestalten ist, setzt sich dennoch, mit kontinuierlichem Übergang aus ihnen, in eine gemeinsame, sie umgleitende Atmosphäre fort. Ein höheres Ganzes hat das Für-sich-Sein der Individuen aufgenommen, deren Eigenheit vor ihm zurücksinkt und es doch mit der letzten Allgemeinheit ihres Lebens speist. Wenn irgendwo der Begriff des „Aufhebens" mit Recht seine beiden, sonst entgegengesetzten Bedeutungen vereinheitlicht, so geschieht es an dem Verhältnis, das in diesen späten Bildern die eigentliche Individualität des Menschen zu dieser aufgelösten und auflösenden, jegliche Lebenshebung und -senkung nivellierenden Sphäre besitzt; daß diese Sphäre über der Individualität ist, ist die Form, mit der sie in ihr ist. Es wird damit auch die Entwicklung verständlich: daß die Aktualität, die einzelne Situation und Gebärde, in der die früheren Porträts oft das Modell zeigen, allmählich immer mehr zurückzutreten scheint, um dem schlechthin Innerlichen und Übermomentanen Platz zu machen. Die äußeren Attribute, am Anfang noch mit der Bewegung, dem dargestellten Habitus der Person verbunden, erscheinen immer mehr als ein ideell gleichgültiges Hinzufügsel, das nur in rein malerischen Gründen, manchmal in bloß technischen Interessen sein Recht auf die Stelle im Bilde hat. Die momentane Bewegung verhallt immer mehr in eine Ruhe, die freilich eine überaktuell-innerliche, sozusagen mit keiner Veränderung mehr verbundene Bewegtheit einschließt. Die Staalmeesters zeigen noch eine an den Augenblick geheftete Bewegung der einzelnen Gestalt. In der Judenbraut aber haben die Gesten des Mannes und der Frau, obgleich sie, äußerlich genommen, nur vorübergehende sind, einen ganz anderen Charakter. Wie der Mann sich zu der Frau neigt und sie umfaßt, wie ihre Hand, zugleich bekräftigend und sänftigend, die seine berührt — das ist nicht eine v o r ü b e r g e h e n d e Be-

wegung. Dabei ist es nicht eine typische Geste, die, wie in der Klassik, ein Allgemeines jenseits dieser Persönlichkeiten zeichnete; sie kommt ganz und gar nur dem Individuum zu, bildet sich aber erst in jener Schicht, in der sein Leben, alle an Einzelnes geknüpften Bestimmungen auflösend, wie eine homogene Sphäre der Erscheinung entsteigt. Hier nun umhüllt dieses Leben zwei verbundene Gestalten und macht seine Höhe selbst über den früheren Formen Rembrandtscher Individualisierung dadurch noch eindringlicher, daß es, logisch unausdrückbar, in ein gemeinsames Leben verschmilzt, ohne seinen Quellpunkt in jeder einzelnen Gestalt zu verlassen.

Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos.

Daß die bei Rembrandt in einzigartiger Weise individualisierte und einreihige Lebensströmung den spezifischen Eindruck seiner Porträts trägt, das bedeutet freilich eine gewisse Eingeschränktheit seiner Menschenauffassung, die sich etwa gegen die beiden Stiltypen: Michelangelo und Rodin, deutlich abzeichnet. Die klassische Typik ergreift bei Michelangelo in einzigartiger Weise die Ganzheit des Lebens, wobei der Lebensbegriff aber nicht als die historische Werdensreihe einer Einzelexistenz verstanden ist, sondern zu seinem Subjekt die Menschheit und zu seinem Inhalt alles das hat, was man im weitesten, inneren und äußeren Sinne, Schicksal nennen kann. Die Physiognomien von Michelangelos Gestalten haben durchaus den klassisch generellen, nirgends personal zugespitzten Charakter. Die ganze Gestalt, in all ihrer formalen Geschlossenheit, Ruhe, ja Schwere, ist durchschüttert von dem Leben überhaupt, von dem Leben als Schicksal, in der ganzen rätselvollen Verflechtung, ja Solidarität, in die der Begriff Schicksal unser Innerstes und das, was die Mächte außerhalb unser uns auferlegen, einstellt. Diese Gestalten sind nur wie die Kanäle, durch die das Verhängnis des Daseins überhaupt strömt, ihr Leben ist das Leben der Menschheit, das zwar hier von einer sehr bestimmten Weltanschauung und Gefühlsweise her erfaßt ist, für das aber diese einzelne Individualform nur Gefäß oder Symbol ist, ohne es in die Besonder-

heit gerade dieser Lebensströmung zu vereinzigen. Wie Rembrandts Gestalten jenseits von Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit standen, weil sie schlechthin einzig sind, so die Michelangelos aus dem entgegengesetzten Grunde: weil sie schlechthin allgemein sind. Die Form-Allgemeinheit der Klassik ist hier von der Lebensallgemeinheit getragen und hat damit ihre tiefste Begründung gefunden, ist aus einem letzten Sinn heraus gewachsen: daraus, daß jede Gestalt gleichmäßig die Offenbarung des jede Individualform übergreifenden Lebens überhaupt, Schicksals überhaupt ist. Während nun auch Rembrandts Gestalten kein besonderes, zufälliges Schicksal der Person darstellen, sondern das ganze Leben unmittelbar ihr Schicksal ist — so ist es eben doch ihr ganzes Leben, die völlige Individualität seines Verlaufes. Es schwebt nicht als das Menschenschicksal überhaupt über ihnen und läßt sich nur auf den einzelnen nieder, sondern es bricht aus ihnen selbst hervor; aus irgendeiner tiefen Quelle, die nichts Vorangehendes und nichts Übergreifendes kennt, strömt hier ein Werden, das die Totalität dieses Lebens ist, aber seiner Wirklichkeit und seinem Sinn nach einzig, eine individuelle causa sui.

Wenn Schicksal bedeutet, daß ein weltmäßiges, von dem Subjekt unabhängiges Geschehen dennoch in einer teleologisch sinnhaften Beziehung — positiven oder negierenden — zu der eigensten Lebensrichtung dieses Subjektes steht, so hat diese Beziehung für den Renaissancemenschen die Form des Gegenüber. Er ist entweder die stolz auf sich gestellte Persönlichkeit, die sich als Herr ihres Schicksals fühlt und ihre einzige Abhängigkeit: von Anerkennung und Ehrung durch ihresgleichen — in sicheren Besitz verwandelt hat; oder er kämpft gegen das Schicksal, Macht gegen Macht, wie Michelangelo ihn darstellt, hier jedesmal in einem Augenblick, in dem der Kampf zum Stehen gekommen ist. Und selbst da, wo das Schicksal ihn überwältigt hat, beharrt er in einem Gegenüber, in einer Haltung, die von äußerem Schicksal ringsum gefesselt, aber nicht durchdrungen werden kann. Gerade dies aber zeigen Rembrandts Menschen, eine sonst nie dargestellte Einheit von Person und Schicksal. Die Bezüglichkeit

auf den eigenen inneren Lebenssinn, durch die das objektive Geschehen zum Schicksal für und in uns wird, zeigt sich hier so, daß der Mensch ganz und gar vom Schicksal durchgearbeitet und geprägt erscheint, dadurch aber in keiner Weise unindividuell und nivelliert wird, sondern gerade so, daß das Für-sich-Sein, die innere Unvergleichlichkeit seiner Existenz sich auftut. Ich möchte sagen: die Intimität, die alle Rembrandtschen Darstellungen überhaupt charakterisiert, besteht hier auch zwischen dem Menschen und seinem Schicksal, so dumpf oder alltäglich, so zermürbend oder zerbrechend es sein mag: nicht das Gegenüber des Schicksals, sondern seine Nähe bestimmt den Menschen. Eben darum muß das Schicksal der Gestalten Michelangelos ein allgemeines, unpersönliches sein, herwehend aus jenen kosmischen Gründen und Fernen, die den Menschen, sobald er überhaupt das Zentrum in sich selbst gefunden hat, in irgendeine Gegnerschaft und letzte Fremdheit bannen. Und darum kann das Individuum selbst, solches Schicksal tragend und ihm ein Paroli bietend, auch nur ein überindividuelles, zum Menschheitssymbol ausgeweitetes sein. So müssen die Parteien gestaltet sein, um das prometheisch Trotzige und prometheisch Gefesselte zu zeigen. Jenem Nahverhältnis, in dem persönliches Leben und persönliches Schicksal nicht auseinandertreten, entspricht, als seinem religiösen Ausdruck, die „Frommheit" der religiösen Gestalten Rembrandts, jenes selbstverständliche Durchdrungensein der Existenz von dem Verhältnis zum Absoluten, das doch keine pantheistische Entselbstung fordert. Denn das Schicksal, auch als gottgesandtes gedacht, könnte sich dem Leben nicht so unbedingt anschmiegen, wenn es nicht Ursache wie Wirkung gerade seiner Eigenheit wäre. Jenes Wesen der Gestalten Michelangelos muß dagegen das spezifisch unfromme heißen. Wenn er im Alter verzweifelt ausspricht, daß seine Kunst ihn auf falsche Wege gelockt habe, von dem Heil und der Liebe fort, die vom Kreuze die Arme streckt a prender noi — so fühlt er vielleicht nicht nur den Gegensatz der sinnlich-irdischen Fesselungen durch die Kunst gegen den Ruf zum Überweltlichen und gegen das ewige Schicksal der Seele; sondern daß gerade seine Kunst den

Abgrund zwischen dem Menschen und dem, was mehr ist als der Mensch — nennen wir es Schicksal, nennen wir es Gott — tiefer aufgerissen hat, als irgendeine andere. Nicht als ob Rembrandt den Gegensatz zu einer „Versöhnung“ abgeplattet hätte; diese Formel dementiert jeder Blick auf die Selbstporträts seines Alters, in denen eine fast angstvolle innere Gespanntheit der Züge, mit ergreifendem Kontrast, durch ihre verfettete Schlaffheit hindurch sichtbar ist. Er hat nur dem Schicksal die Form des Gegenüber genommen, und es, mit allem Bitteren und Harten, in die Form der wirklich gelebten individuellen Existenz sich hineinleben lassen.

Aus diesen Konstellationen wird begreiflich, daß Michelangelos Gestalten, trotz all ihrer Gewaltigkeit und Vollendung, den Eindruck der Unfreiheit machen: Schicksal und Leben, weil es nicht ihr einzig-eigenes, sondern das der Menschheit überhaupt ist, vergewaltigt sie, sie möchten sich dagegen wehren und es abschütteln und können das nicht, weil es ja doch ihr eigenes Wesen, das Wesen des Menschlichen, ist — ein begrifflicher Widerspruch freilich, ein logisch Unvereinbares, mit dem sich aber gerade die unversöhnbare Tragik dieser Gestalten vielleicht ausdrücken läßt. Rembrandts Gestalten umgekehrt, ohne die heroische Gebärde und monumentale Mächtigkeit jener, oft genug wie gedrückt und zerdrückt von äußeren Mächten, lassen immer noch einen Freiheitspunkt fühlen, sie haben nicht gegen die unsichtbaren Gewalten anzukämpfen, die als das Schicksal des menschlichen Lebens überhaupt und deshalb doch außerhalb des widerstrebenden Einzelnen, ihn mit sich reißen. An all den oft kleinbürgerlichen, schlechtrassig jüdischen, geistig unerheblichen Menschen Rembrandts ist etwas von Souveränität, die aber nicht ihrem Bewußtsein einwohnt, sondern ihrer Auffassung durch den Künstler; er hat gezeigt, wie in dem idealen Bilde jedes Menschen eine Freiheit und Selbstherrlichkeit wohnt, sobald der zum Bilde ergriffene Moment wirklich aus der Kontinuität seines Lebens aufgewachsen ist — entsprechend dem Freiheitsbegriff seines Zeitgenossen: zu existieren und zu handeln ex solis suae naturae legibus — ein Gewordenes, das den ganzen

Lauf seines Werdens in sich gesammelt hat und gerade nur aus diesem — soviel Äußeres und Passives ihm eingefügt sei — werden und begriffen werden konnte. Freilich muß das mit dem Verzicht auf jene Erweiterung zum Allgemein-Menschlichen bezahlt werden. Michelangelos Gestalten erlebten das, wenn auch unter besonderem Gesichtswinkel erfaßte, Schicksal der Menschheit überhaupt, die Grenzen des individuellen Daseins sind durchbrochen, und was wir sehen, ist nicht ein Strom, aus einer Quelle zu einer Mündung fließend, sondern eine Welle, gehoben aus einem Meer, das in ihr sein Gesamtgesetz anschaulich macht, oder genauer, wir sehen eigentlich nicht eine Welle, sondern durch sie hindurch, als wäre sie durchsichtig, das ganze Meer.

Es handelt sich nicht um das Plus und Minus, das jede Vergleichung künstlerischer Persönlichkeiten unvermeidlich, aber innerlichst zufällig ergibt; sondern darum, daß das Positive jeder dieser Auffassungen der Kunst, ja des Lebens, innerlichst an die Bedingung gebunden ist, die andere auszuschließen. Ist es nun bei Michelangelo die Schwere, Spannung und Unerlöstheit des Menschenschicksals überhaupt, an der fühlbar teilhabend die Gestalt sich über die individualistische Einschränkung der Rembrandtschen Darstellung erweitert, so dehnt sich bei Rodin der Kreis, in den die Individualität sich auflöst, noch weiter. Die Intention des Gefühles liegt jetzt nicht mehr auf einem Verhängnis der Menschheit als solcher, sondern auf dem Bewegungsrhythmus des kosmischen Geschehens überhaupt. Rodins Kunst, insoweit sie originell schöpferisch ist, steht im Zeichen des modernen Heraklitismus. Für das so bezeichenbare Weltbild ist alle Substanzialität und Festigkeit des empirischen Anblicks in Bewegungen übergegangen, in rastlosen Umsetzungen durchströmt ein Energiequantum die materielle Welt, oder vielmehr: ist diese Welt; keiner Gestaltung ist auch nur das geringste Maß von Dauer beschieden, und alle scheinbare Einheit ihres Umrisses ist nichts als Vibration und das Wellenspiel des Kräftetausches. Rodins Gestalten sind Elemente einer so empfundenen Welt, Umrisse und Bewegungen des Leibes sind hier die Symbole von Seelen, die sich in eine Unendlichkeit von Entstehung und

Vernichtung hineingerissen fühlen, in jedem Augenblick an dem Punkte stehen, wo Werden und Untergehen sich begegnen. Die Form im Sinne der Klassik ist deshalb hier ebenso aufgelöst wie bei Rembrandt, aber das Lebendigwerden, Prozeßwerden der Gestaltung vollzieht bei Rodin nicht zugleich die Festigung zu dem ganz neuen Sinn und der Einreihigkeit der Individualität. Die Oszillierungen und Wirbel des kosmischen Geschehens vielmehr lassen es zu dieser (ich spreche hier von den Akten, nicht von den, kompliziertere Deutung fordernden Porträts Rodins) nicht kommen. Man kann die drei Stiltypen, die hier zugleich Symbole dreier ganz allgemeiner Lebensbegriffe sind, an ihrem Verhältnis zur Zeit charakterisieren. Die Form der Klassik bezeichnete ich als zeitlos, weil sie dem Nacheinander des Lebensprozesses als die Abstraktion seiner Inhalte oder Ergebnisse gegenübersteht; nachdem die Entwicklung der Bewegung oder des Lebens zu dieser Gestaltung geführt hat, gibt es für diese, rein künstlerisch geformte, kein Vorher und kein Nachher mehr. Aber aus dem entgegengesetzten Grunde ist in den Rodinschen Gebilden die Zeit ausgeschaltet. Denn damit sie für ein Gebilde Geltung habe, muß dieses ein, in welchem Sinne immer, einheitliches sein, an dem ein Vorher und ein Nachher irgendwie fühlbar werden kann. Eine Zeit, die schlechthin nur verfließt, sozusagen gedächtnislos, wäre keine Zeit, sondern ein ausdehnungsloses Jetzt; nur wo sich eine Form bietet, in der das Vergangene noch zu irgendeiner Synthese mit dem Gegenwärtigen gelangt, ist Zeit. Die Welt der Rodinschen Gestalten aber ist (ihrer Idee nach, auf die die Anschauung natürlich nur aus einer Entfernung hinweist) gerade eine solche des absoluten Flusses, der Aufhebung jeder Festigkeit, an der sich ein Früher und ein Später, also eine Zeit, markieren könnte. Hier ist der vorüberfliegende Moment des Lebens gebannt, aber so, daß man wirklich sein Vorüberfliegen fühlt, während das Vorher wie das Nachher in undurchdringliches Dunkel versunken bleibt. Die absolute Bewegtheit, in die die Seelen und die vibrierenden und sich bäumenden, zuckenden und fliegenden Körper bei Rodin hineingerissen sind, negiert die Zeit gerade so, wie das Zurücktreten von aller Bewegtheit in dem

Formprinzip der Klassik sie negiert hatte. Das absolute Werden ist genau so unhistorisch wie das absolute Nicht-Werden.

Hier liegt, was die Rodinsche Auffassung des Menschen von der Rembrandtschen trennt. Der Mensch bei Rodin ist in alle Bebungen und Wehen des Werdens aufgelöst, er besteht sozusagen nur in dem heraklitischen Momente des Werdens — aber das Gewordensein dieses Momentes spüren wir nicht. Auch von seiner eigenen Vergangenheit ist er losgerissen — das will sagen, daß er keine Individualität ist. Es ist das Lebensgefühl wie in dem Verlaineschen Vers:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De ça, de là
Pareil à la
Feuille morte.

Den Zusammenhang nun zwischen der Individualität und dem Historisch-Zeitlichen hat Rembrandt anschaulich gemacht. Einerseits nämlich sind die Momente des absoluten Werdens nur dadurch in ein Vorher und Nachher zu gliedern, daß sie sich an einem Einheitlichen, in irgendeinem Sinne Durchhaltenden, vollziehen. Wären sie mit ihrem zeitlichen Vorbeisein auch radikal verschwunden, so könnte es zu jener Ordnung und Relation, die eine gewisse Zusammenfassung voraussetzt, nicht kommen. Am Lebendigen erscheint die Individualität als dieser ideelle Bestand, an dem sich die auf- und niedertauchenden Werdensmomente gewissermaßen aufreihen, sie sind nun nicht mehr unlokalisierte Daseinsatome, sondern als Zustände eines und desselben Individuums (das nicht etwa als starre Substanz, sondern in der eigentümlichen Identität des Lebendigen mit sich selbst zu deuten ist) sind sie nun füreinander nicht verloren, wie vom Gesichtspunkte des bloß mechanisch-kosmischen Wirbels aus, sondern das eine ist wirklich das Frühere bzw. das Spätere des andern. Erst als Entwicklungsmomente einer Individualität also sammeln und ordnen sie sich in einer Zeitreihe. Umgekehrt

ist Individualität ihrerseits nur durch die historische, die Absolutheit des Werdens ablehnende Nacheinander-Reihung der Lebensmomente denkbar — immer vorausgesetzt, daß sie nicht die Akzentuierung des Besondersseins, die qualitative Einzigkeit besagen will, sondern, wie bei Rembrandt, die Kontinuität eines einheitlichen Lebens, in dem jeder Augenblick alle vergangenen voraussetzt und alle künftigen begründet und jeder die jeweilige Form bedeutet, in der sich die Ganzheit dieses Lebens darstellt. Solcher Sinn der Individualität ist ersichtlich nur durch den zeitlichen Zusammenhang der Lebensmomente zu realisieren, nicht aber bei ihrer Atomisierung in die absoluten Bewegtheiten einer gegen alle Zusammenfassung gleichgültigen Welt. Das Daseins- und Schicksalsgefühl, von dem aus Rodin seine Akte gestaltet, ist aber gerade einer solchen Welt verhaftet, es kennt deshalb, seiner Idee nach, keine zeitliche Synthese, die sich sozusagen nur als der andere Ausdruck des Individualitätsgedankens herausgestellt hat. Indem die Ordnung der Zeit die Individualität bedingt, diese aber zugleich jene, offenbart sich beides als e i n e, nur von verschiedenen Seiten her betrachtete Formung des Lebens. Unverkennlich zeigt sich hier, wie die individualistische Auffassung des Menschen bei Rembrandt zugleich die von der Geschichte des Menschen dominierte ist und sich ebenso gegen die überzeitliche der Klassik wie die unzeitliche Rodins abhebt. Wenn ich hier noch einmal an die früher betonte Aufhebung der vereinzelnden Momentaneität in die fließende Totalität des Lebens erinnern darf, so geht bei Rembrandt der Weg vom Moment in die Ganzheit des individuellen Schicksals, das zeitlich ist, bei Michelangelo und Rodin in die Ganzheit des Menschenschicksals oder auch des Kosmos, die — für unsern Blick — zeitlos ist. Während aber die Klassik, in ihrer Erfüllung durch Michelangelo, die ewige Unerlöstheit dieses Menschenschicksals gerade durch die Zeitlosigkeit der Formgebung eindringlich machte, Rembrandt dagegen seine Gestalten von dieser überindividuellen Weite ausschloß und sie in ihr personales Schicksal einschloß — hat er sie durch den einreihig festen Ablauf ihrer individuellen Zeitlichkeit von dem kosmischen Schicksal ab-

gesperrt, in dem die Rodinschen Gestalten stehen und sich freilich auflösen. Wie die Rembrandtschen Gestalten deshalb den Michelangelesken gegenüber etwas Freies, aber dem Allgemein-Menschlichen Unverbundenes haben, so zeigen sie den Rodinschen gegenüber eine letzte innere Sicherheit, die diesen, vom Sturm und den absoluten Vergewaltigungen des Daseins entwurzelten und unpersönlich gewordenen ganz fehlt; aber immerhin ist diese Aufgelöstheit eine in den Kosmos gehende, das kosmische Leben (dahingestellt, ob es so definitiv richtig formuliert ist) läßt ihnen keinen Rest von Fürsichsein, sie sind nichts als die Oszillationen in einer heraklitischen Welt, zu deren Totalität sie die Zugehörigkeit um den Preis gewinnen, jegliche Substanz und Lebenseinheit dem bloßen Jetzt des absoluten Werdens preiszugeben. Indem Rembrandts Gestalten diese Einheit und selbstsichere Kontinuität bewahren, bezahlen sie ihrerseits dafür den Preis, nicht eigentlich das Gefühl des Kosmischen in uns zu wecken.

Selbstverständlich soll dies keine Lücke bezeichnen, deren Ausfüllung den Qualitäten Rembrandts eine weitere hinzugefügt hätte. Es ist vielmehr nur der negative Ausdruck für die Positivität seines Wesens, und dieses würde, wenn es sich in jener Hinsicht anders verhielte, nicht bereichert, sondern sich selbst entfremdet und widersprechend sein. Ebenso steht es mit einem andern Ausdruck für Rembrandts schöpferisches Wesen, der den erwähnten Zug aus dem wesentlich Gefühlsmäßigen in das mehr Geistige fortsetzt.

Weder bei Rembrandt noch bei Shakespeare (so paradox es namentlich für diesen klingt) handelt es sich um „der Menschheit große Gegenstände“, wie bei Dante und Michelangelo, bei Goethe und Beethoven. Das Große und das Tiefe, das Zarte und das Erschütternde des Menschenlebens selbst, in seiner Innerlichkeit und in seiner Bestimmtheit durch das Schicksal, ist ihr Gegenstand. Dem Ganzen der Welt, mit der Ewigkeit ihrer Gesetze und Geschicke, stellen sich weder Rembrandt noch Shakespeare gegenüber, wie es Dante und Goethe unmittelbar, Michelangelo und Beethoven in den Reflexen ihrer Subjektivität tun.

Das Leben, in den besonderen Arten seines subjektiven Vollzuges, das Schicksal, insoweit es sich innerhalb dieses Vollzuges als dessen Bestimmungsgrund findet, ist die Aufgabe, mit der Rembrandts wie Shakespeares Darstellung abschließt. Daß aber das Leben sich sozusagen jenseits seines Gelebtwerdens und dessen gefühls- und willensmäßiger, religiöser und schicksalshafter Bewegtheit und Vertiefung stellen kann, indem es Gegenstände bildet und an ihnen, den großen, schlechthin überindividuellen Ideen und Totalitäten, und für sie lebt, das spricht nicht als Wissen, Leidenschaft, Notwendigkeit aus ihren Werken. Wenn Dante sich in der ungeheuren Sehnsucht, den Weltplan des Diesseits und des Jenseits nachzuzeichnen erschöpft, wenn es für Goethe der Sinn seiner Existenz ist, die Gott-Natur an der Einheit wie an der Entzweitheit alles Erscheinenden zu gewinnen; wenn die Sixtinische Kapelle und die Medicäergräber, die fünfte Symphonie und die Appassionata das grenzenlose Ringen um Freiheit und Licht, um höchste Erhebung des Irdischen und Erhebung über das Irdische verkünden — so ist das Leben mit alledem der Größe eines Gegenständlichen verhaftet. Das Werk Shakespeares und Rembrandts aber entscheidet sich für die Größe und Tiefe, für das Wunder der Individualität und die Schönheit des bei sich selbst verbleibenden Lebens; diese Entscheidung schwächt sich nicht ab, sondern bestätigt ihre Mächtigkeit damit, daß sie alles Schicksal, alles Geschehen, alle Anschaulichkeit der Dinge und Kräfte um uns in das Leben einwebt. Und wie sehr das Leben um seiner selbst willen da ist, als das Absolute zu all seinen Relationen, offenbart sich da, wo es jenen Gegebenheiten unterliegt, vielleicht noch umfassender und aus noch größerer Tiefe heraus, als wo es über sie Herr wird. — Die Größenordnung, in der hier die Träger dieser Gegenrichtungen stehen, macht jede Rangierung nach Wertquanten zwischen ihnen zu etwas ganz Unangemessenem. Nur um die reine Feststellung der schöpferischen Gesamtintentionen handelt es sich (die übrigens nur die Aufgipfelungen von charakterologischen Gegensätzen auch niederer und unproduktiver Schichten sind). Ob der entscheidende Sinn eines künstlerischen Schöpfertums — der nicht mit der bewußten

Absicht der schaffenden Persönlichkeiten und auch nicht mit etwaigen Äußerungen der geschaffenen zusammenfällt, dessen Träger vielmehr der Schöpfer des Gesamtwerkes als solcher ist: ein ideelles Gebilde, das Wahrheit, aber nicht Wirklichkeit hat — ob dieser Sinn sich an „der Menschheit große Gegenstände" wendet und hingibt, oder ob ihm dies als ein Umweg des um seiner selbst willen lebenden Lebens erscheint, den dessen reinste Konzentration vermeidet — das ist die große Scheidung. Sie bestimmt die Stelle, die Rembrandt über sein Künstlertum hinaus und durch dieses nur vermittelt, in der Geistesgeschichte der Menschheit einnimmt.

Drittes Kapitel

Religiöse Kunst

Objektive und subjektive Religion in der Kunst.

In zwei Grundformen tritt innerhalb der menschheitlichen Geschichte religiöses Wesen auf. Denn indem religiöse Sachverhalte sich bieten: der Gott und die Heilstatsachen, der Kultus und die Kirche; indem das religiöse Individuum sich all solchem gegenüber aufnehmend oder schöpferisch verhält, nur sein eigenes Heil sucht oder sich selbstlos hingibt — ist eine Doppelströmung des religiösen Wesens eingeleitet, die an dessen fast vollkommener Spaltung münden kann. Auf der einen Seite steht die Objektivität der religiösen oder kirchlichen Tatsachen, eine in sich geschlossne, nach eigenen Gesetzen gebaute Welt, in ihrem Sinn und Wert ganz gleichgültig gegen das Individuum, das sie nur hinnehmen, nur zu ihr aufschauen kann. Auf der anderen Seite: die Religion ausschließlich in das innere Leben des Subjekts verlegt, vielleicht richtiger: als inneres Leben des Subjekts bestehend; jene Transzendenzen und Kulte mögen metaphysische Wirklichkeiten sein oder nicht — alles religiös Bedeutsame liegt jetzt ganz und gar in den Beschaffenheiten und Bewegtheiten der Einzelseele, die von jenen vielleicht ausgelöst werden, vielleicht aber auch ihnen erst Sinn und Leben verleihen. Dort bedeutet das Religiöse ein entschiedenes Gegenüber und sozusagen erst nachträgliches Sichaufnehmen zwischen Göttlichem und Seelischem, hier ein seelisches Leben selbst, aus einer tiefsten individuellen Produktivität und Selbstverantwortlichkeit strömend, das freilich in sich, als religiöses Sein, eine übersubjektive Weihe besitzt.

Die großartigste historische Verwirklichung jener Objektivität der religiösen Welt ist der Katholizismus; eine entsprechende kann für die andere Quellenrichtung des religiösen Daseins nicht aufgewiesen werden. Dies ist begreiflich. Denn die Gebilde, durch die die Religion etwas Historisches und Sichtbares wird: Dogma, Kultus, Kirche — kommen höchstens sekundär für den in Betracht, dem Religion in einem Erlebnis oder in einer Führung und Färbung des Lebens überhaupt oder in einem unmittelbaren Verhältnis der Seele zu Gott besteht, in einem Verhältnis, das als religiöses nur in der Seele selbst sich abspielen kann. Ersichtlich tritt diese Art der Religiosität nicht aus dem Individuum heraus und bildet deshalb kein geschichtliches Gesamtphänomen. Sie wird auch keineswegs vom Protestantismus repräsentiert. Denn auch dieser rechnet mit ganz objektiven religiösen Tatsachen, die ihren Sitz nicht in der religiösen Seele haben, sondern deren Objekt diese ist: mit dem Weltregiment eines persönlichen Gottes, mit der Erlösung, die Christus den Menschen gewonnen hat, mit Schicksalen, die der Seele durch die sachlich-religiöse Struktur des Daseins kommen. Würde die subjektive Religiosität wirklich ganz rein verwirklicht (was vielleicht nie geschieht, so wenig wie es eine bloß objektive Religion gibt; jede dieser Formen tritt vielmehr immer in einer gewissen Mischung mit der anderen auf) — so würde sie in dem Prozeß des Lebens selbst, in der Art, wie der religiöse Mensch in jeder Stunde lebt, bestehen, nicht aber in irgendwelchen Inhalten, in dem Glauben an irgendwelche Wirklichkeiten.

Diese beiden Gegenströmungen des religiösen Lebens überhaupt haben nun zwar die christliche Kunst nicht gerade mit parteimäßiger Schärfe unter sich aufgeteilt; allein ihre Reinheit und ihre Gemischtheit bilden eine Skala, auf der jegliches religiöse Bild einen bestimmten Platz findet. Die byzantinische Kunst setzt mit der völlig objektiven Darstellung der transszendenten Welt ein. In den Mosaiken von Ravenna werden die Personen und Symbole der christlichen Mysterien in ihrer metakosmischen Erhabenheit hingestellt, völlig gleichgültig gegen menschlich erlebende Subjekte, die Menschen dieser Religiosität,

den Künstler einbegriffen, haben sich völlig entsubjektiviert, vor ihnen steht ein Götterhimmel, ungeheure selbstgenugsame Seinsmächte, zu deren Vorstellung individuelle Gefühle und Innenschicksale keinerlei Beziehung, weder als Ausgangs- noch als Mündungspunkte haben. Ihre sogenannte Unlebendigkeit bedeutet eben, daß sie von dem Lebensprozeß, als etwas Irdischem, getrennt sind, ist deshalb kein Manko, dem eine Hinzufügung abhelfen könnte; sie bezeichnet vielmehr, trotz der Negativität des Ausdruckes, die äußerste Positivität dieses religiös-künstlerischen Wesens, das sein logisches Gegenteil, die Richtung auf individuelles Leben, ablehnen muß. Im Trecento wird eine andere Stufe jener Skala erreicht. Bei Duccio, bei Orcagna und manchen geringeren ihrer Zeitgenossen strömt in die abgeschlossene Feierlichkeit des Heiligenbildes ein Ton lyrischer Menschlichkeit, das Transzendente ist nicht nur und schaltet als objektive Macht mit dem Menschen, sondern aus jenem kommt diesem eine eigene Bewegtheit entgegen, der Ausdruck des religiösen Lebens hat, wie zart und zurückhaltend auch noch immer, einen Weg in die Darstellung der transzendenten Tatsachen gefunden. Wieder verschiebt sich das Verhältnis zwischen objektiver und subjektiver Religiosität in den Formgebungen der Hochrenaissance. Deren größere Lebendigkeit und Naturalistik läßt nämlich die Darstellung keineswegs in höherem Grade als Äußerung einer innerlich-religiösen Dynamik erscheinen. Von Michelangelo, der in dieser Hinsicht eine ganz isolierte, untypische Stellung einnimmt, sehe ich ab. Aber Lionardo und Signorelli, Raffael und Fra Bartolommeo sind in ihren Heiligenbildern von einer erstaunlichen Objektivität: sie stehen für mein Gefühl diesem Pol der Skala näher als das Trecento es tat, so sehr dies gerade sich ebenso durch Ungelenkheit wie durch sakrale Würde vom Cinquecento unterscheidet. Man hat durchaus nicht mehr den Eindruck, daß irgendein religiöses Leben von sich aus zu diesen Kompositionen beigetragen hat; selbst wo nicht das rein malerische Interesse alle anderen seelischen Agentien unfühlbar gemacht hat, geht doch die religiöse Intention ausschließlich auf die Darstellung eines himmlischen oder histo-

rischen Daseins, die von dessen Zentrum, von seinem Eigenrecht her, aber nicht von der Frömmigkeit oder der Sehnsucht oder der Hingebung einer Seele her bestimmt ist. Die eigentümliche Fähigkeit des menschlichen Geistes, gewissermaßen von sich selbst absehend und aus dem ihm Gegenüberstehenden heraus zu denken oder anzuschauen, ist auch auf dem religiösen Gebiet mächtig und hat in der Renaissancekunst diese Macht vorbehaltlos bewährt. Ich rechne noch Rubens dazu, dessen Ildefonso-Altar, und zwar gerade wegen seiner vollkommenen Weltlichkeit, die religiöse Objektivität vielleicht auf ihren Gipfel hebt. Die Himmelsherrin zeigt dieselbe vornehme repräsentative Existenz wie der Fürst, der ihr huldigt, zwischen beiden ist eigentlich nur ein gradueller Unterschied innerhalb der gleichen, sozusagen nach unten hin isolierten Dimension, und daß die Darstellung des Göttlichen von einer menschlich-persönlichen Religiosität her bestimmt sein sollte, wäre hier ebenso unpassend erschienen, wie es nach der Anschauung der Zeit gewesen wäre, daß die Untertanen sich unmittelbar den Kaiser wählten — so daß entsprechend der Jesuit Oliva in seinen am päpstlichen Hof gehaltenen Predigten die Jungfrau als „Fürstin“ oder als „Kaiserin“ bezeichnete. Die absolute Erhabenheit des göttlichen Daseins ist hier zwar vermenschlicht, aber indem dies mit dem soziologischen Cachet der „Vornehmheit“ geschieht, ist die Ablehnung jeder innerseelischen Religiosität des Subjektes, die sich in den künstlerischen Gestaltungen darlebe, fast in die Form der Offensive übergegangen.

Die Frömmigkeit.

An dem anderen Extrem dieser Skala steht Rembrandt. All seine religiösen Bilder, Radierungen, Zeichnungen haben nur ein einziges Thema: den religiösen Menschen. Die Gegenstände des Glaubens macht er nicht sichtbar, und wo er Jesus darstellt, hat er nie den Charakter transzendenter Realität, sondern empirisch menschlicher: den liebenden und den lehrenden, den in Gethsemane verzweifelnden und den leidenden. Das Dasein des Heiligen, dessen objektive Erhabenheit der Gläubige nur hin-

nehmen und von ihr angestrahlt sein kann, ist für Rembrandts Kunst verschwunden; das Religiöse, das er in künstlerische Erscheinung ruft, ist die Frömmigkeit, wie die Seele des Individuums sie in mancherlei Abwandlungen erzeugt. Mag diese Seele von jenseitigen Mächten erregt, von dem göttlichen Dasein umfaßt und bestimmt sein — nicht dies zeigt Rembrandt, sondern den Zustand, den sie, all dieses vorausgesetzt, nun in sich, mit ihren spezifischen Kräften hervorbringt, einen Zustand, der ausschließlich an menschlichen Seelen bestehen und sich an menschlich irdischen Leibern ausdrücken kann. Mögen alle jenseitigen Glaubensgegenstände existieren und innerhalb ihrer absoluten Macht der einzelne Mensch mit seinen Zuständen ein verwehendes Sandkorn und objektiv eine Gleichgültigkeit sein — Religion kann immer nur in einem Verhältnis einer menschlichen Seele zu diesen Jenseitigkeiten entstehen, und sie ist unter allen Umständen der Anteil, den diese Seele in das Verhältnis hineingibt und in dem es für sie besteht. Dies ist, in theoretischem Ausdruck , die Grundvoraussetzung von Rembrandts religiöser Kunst. Zum erstenmal in der Geschichte der Kunst ist diese Quellströmung der Religion zu reiner Herrschaft gebracht: daß sie, welches auch immer ihre Glaubensinhalte, ihre metaphysische Basis, ihre dogmatische Substanz sei, doch als Religion ein Tun oder ein Sosein der Menschenseele sei. In den wenigen Blättern, wo er Gottvater darstellt, ist dieser eigentlich unbedeutend, viel weniger tief und interessant, als die Menschen; natürlich — denn Gott selbst ist nicht fromm.

Nur etwa Fra Angelico könnte man daneben nennen, dem gleichfalls der fromme Mensch als solcher zum Darstellungsproblem wird. Allein schließlich ist doch auch bei ihm der religiöse Inhalt ein Allgemeines, das über den Individuen schwebt und erst in sie hineinwirkt, sie erleben ihn als ein Aufgenommenes; das Dogma ist hier doch noch zu eng in den rein seelischen Prozeß des Frommseins verwebt, als daß mehr als eine Vorahnung für das schlechthin überhistorische Gebilde der Frömmigkeit im Rembrandtschen Ausdruck sich bieten könnte. Im Mittelalter überhaupt ist die Frömmigkeit wie eine Substanz ausgegossen,

die die einzelnen Menschen durchdringt — wobei natürlich in den religiösen Genies wie Franciscus und Eckhart die Eigenbewegung der Seele den objektiv gewordenen religiösen Werten entgegenkommt, aber gerade da, wo sie aus den letzten Tiefen der Subjektivität hervorbricht, dieses Zusammentreffen manchmal in nicht gefahrloser Weise verfehlt. Bei den religiösen Gestalten Rembrandts wird die Frömmigkeit jedesmal von neuem aus dem letzten Grund jeder Seele heraus erzeugt, die Menschen sind nicht mehr in einer objektiv frommen Welt, sondern in einer objektiv indifferenten Welt sind sie als Subjekte fromm. Die mittelalterliche Frömmigkeit ist immer noch unmittelbar mit ihrem transszendenten Gegenstand verbunden (gerade weil er in einer gewissen sinnlichen Empirie gegeben schien); würde diesen Menschen ihr Gott genommen, so würden sie — abgesehen von den religiösen Genies — nicht mehr fromm sein, was bei den Rembrandtschen nicht der Fall ist. Dagegen würden jene immer noch fromm bleiben, auch wenn es sozusagen kein irdisches Leben mit seinen Inhalten gäbe (was durch den Heiligen und das Klosterleben annähernd realisiert und bewiesen wurde), wobei man sich wieder, auf die Rembrandtschen Gestalten hindenkend, nichts Rechtes vorstellen kann. Diese sind vom Klosterprinzip, das die Lebensinhalte prinzipiell annulliert, so weit wie möglich entfernt. Unzählige Male stellt er biblische Szenen dar, die man mangels jedes dogmatischen, glaubensmäßigen Elementes scheinbar gar nicht für religiöse Kunst halten möchte: die Erlebnisse des Tobias, den barmherzigen Samariter, den verlorenen Sohn, die völlig kleinbürgerlich aufgefaßte Jugendgeschichte Jesu. Das Religiöse ist die Beschaffenheit dieser Menschen, die an ihnen von innen her ebenso haftet, wie daß sie klug oder dumm, lebhaft oder indolent sind. Mögen sie nun glauben oder tun, was sie wollen — sie haben die Frömmigkeit als eine Bestimmung ihres subjektiven Seins überhaupt, die gerade an ihrem inhaltlich ganz irdischen Verhalten um so deutlicher als Eigenfärbung ihrer Persönlichkeiten aufleuchtet.

Die Religiosität, so die Grundform des persönlichen Lebens überhaupt, bewirkt, daß jegliche Szene dieses Lebens der Ort

eines religiösen Tones oder Wertes sein kann, ja muß; daß keine Stelle, die einer seiner Inhalte in den andern sachlichen Ordnungen einnimmt, zu einem Hindernis für seine religiöse Durchdringung werden kann. Hier haben wir das subjektive Gegenbild des Pantheismus. Daß in diesem das göttliche Sein unterschiedlos und vorbehaltlos alle Dinge und ihre Bedeutung trägt, übersetzt sich in das Verhältnis der religiösen Stimmung zu den Dingen des persönlichen Lebens — mit nicht prinzipieller, aber historischer Abgestuftheit und Relativierung zwischen kosmischen Absolutheiten und seelischen Personalitäten. Wie für Spinoza Gott die Ursache aller Dinge ist und sie nur durch ihn begriffen werden können — aber nicht als wäre er ein außenstehender Werkmeister, sondern weil von vornherein die Dinge nichts anderes sind als die Modifikationen der göttlichen Substanz, so ist in dem bescheidenen Lebensumkreis der Rembrandtschen Personen Religiosität nicht etwas, was zu einer andersartigen Selbständigkeit ihrer Handlungen und Erlebnisse noch hinzuträte, sondern von vornherein gehen ihnen diese sub specie religionis vor. Und wie der pantheistische Gott weder einzelne Eigenschaften hat, noch irgendeinen Punkt des Daseins mehr oder weniger als einen anderen tragen oder vergotten könnte, so geht die vitale Religiosität solcher Rembrandtschen Menschen nicht in die einzelnen Motive und Züge, in die man Religion sonst analysieren mag, auseinander. Und dieser innerlich einfachen Einheit der Lebensgestimmtheit entspricht es, kein Moment des Lebens vor dem andern auszuzeichnen; sondern dessen ganze Alltäglichkeit zu durchleuchten, denn das Licht kommt nicht von außen — was Verschiedenheiten seines Auffallens unvermeidlich machte — sondern von innen, jeden Weg gleichmäßig durchflutend, der sich überhaupt von dem Lebensfundament her in die Erscheinung hinein bahnt. Darum, wie diese Religion innerlich an allen Inhalten haftet, so haftet sie äußerlich an keinem.

Auf den Eindruck von diesem Verhalten hin aber Rembrandt einen „Mystiker“ zu nennen, zeugt nicht eben von tiefem Eindringen in die Erscheinungen, die nun einmal den Namen der

Mystik tragen. Deren Spezifisches nämlich — also jenseits dessen, was aus anderen Erscheinungskreisen ihr beigemischt zu sein pflegt — ist es, daß die innere Lebensbewegung als mit dem Göttlichen identisch empfunden wird. Setzt man ihr Wesen in das Geheimnisvolle, Dunkel-Tiefe, mit rationalen Begriffen nicht zu Erschöpfende, so begeht man die populäre Verwechslung des Mystischen mit dem Mysteriösen, das, als etwas rein Formales, allen möglichen Innerlichkeiten und Äußerlichkeiten zukommt. Daß das Erlebnis, aus dem eigensten Zentrum der Seele hervorbrechend, zugleich ein Ereignis des göttlichen Lebens ist (gewissermaßen nur auseinandergezogen in der Eckhartschen Lehre, daß Gott des Menschen so bedarf, wie der Mensch Gottes); daß der Mystiker die Gottheit nicht, als ein Objekt, erlebt, sondern daß er sie unmittelbar lebt und sich dazu keineswegs zu entselbsten braucht, sondern nur zu entindividualisieren (weil das Unterschiedliche der Individualität etwas Fremdes und Zufälliges um den Kern des Selbst herum ist); daß das Ich, ohne sich selbst zu verlassen, doch unendlich viel mehr ist, als ein bloßes Ich (wie es Plotin von der Ekstase sagt, mit ihr käme nicht der Gott in den Menschen, sondern zeigte gerade, daß er nicht zu kommen braucht, weil er immer in ihm wäre) — das ist das logisch freilich nicht zu bewältigende Wesen der Mystik. Aber dieses Aufschwellen der Seele über sich selbst liegt Rembrandt ganz fern. So wenig wie der Gott außerhalb des Menschen, bestimmt der Gott innerhalb des Menschen der Religiosität seiner Gestalten ihre unvergleichliche Färbung. Ihre Vertiefung, ihre weihevolle Ruhe oder ihre Erschütterung kommt nur ihrem in sich selbst ablaufenden Leben zu, gleichviel bei welchem äußeren oder inneren Ereignis sich all dies offenbare; gerade das Mehrsein-als-sie-selbst, das der Mystik eignet, ist jeder dieser Seelen fremd. Rembrandt ist kein Mystiker. Eher könnte man zugeben, daß eine christliche Lebensstimmung zu der Entwicklung dieser Frömmigkeit des einfachen Daseins neigte, für die ihrem Wesen nach (ob auch Rembrandts Bewußtsein nach, können wir nicht entscheiden) aller dogmatische Inhalt außer Betracht bleibt. Es liegt auch nicht fern, an Luther zu denken, der den Schnitt zwischen

dem Heiligen und den Alltäglichkeiten des häuslichen Lebens zu beseitigen unternahm. „Knecht und Magd, wenn sie tun, was ihre Herrschaft sie heißt, so dienen sie Gott, und, sofern sie an Christum glauben, gefällt es Gott viel besser, wenn sie auch die Stube kehren oder Schuhe auswischen, denn aller Mönche Beten, Fasten, Messehalten und was sie mehr für hohe Gottesdienste rühmen." Dennoch liegt auch hierin noch die dogmatische Präsumtion, auch hier ist die Frömmigkeit, obgleich so tief in den Grund des Lebens versenkt, daß sie auch dessen äußerste Peripherie noch erfaßt, ein Mittel zur Seligkeit (ich komme auf dieses Entscheidende gleich noch zu sprechen); es handelt sich nicht um die Frömmigkeit, die dem Tun als solchen einwohnt, weil der Tuende fromm ist, sondern er ist sozusagen doch nur sekundär fromm, weil er sich in eine göttlich verordnete, von einem bestimmten objektiven Glauben geleitete Lebensordnung einstellt. Dieser Unterschied ist sehr zart, aber darum nicht weniger scharf. Diesseitigkeitswerte und Jenseitigkeitswerte sind freilich mit dieser lutherischen Lehre in eine neue Nähe gebracht worden. Für das Religiös-Einzigartige aber jener Rembrandtschen Menschen (gleichviel ob es in ihnen noch mit Andersartigem gemischt und nicht mit ganz reiner Herrschaft auftrete) ist die Frage des Diesseits und Jenseits überhaupt nicht aufzuwerfen, da es ausschließlich Sache des seelischen Seins ist, das weder von der einen noch von der anderen Seite her bestimmt ist; insoweit haben die Menschen dieser stillen, familiären Bilder nicht Religion, als einen objektiven Lebensinhalt, sondern sie sind religiös.

Gewiß ist es eine ungeheure Leistung, die in den Tendenzen Plotins, teilweise des Christentums, Schellings und Hegels liegt: alle die empirischen Einzelheiten, Äußerlichkeiten, Zufälligkeiten des Lebens in die Region des Absoluten, des Heiligen, des absoluten Sinnes heraufzuheben; eigentlich liegt das überhaupt in der Richtung jeder kosmischen Metaphysik — so wenig es auch irgendwo durchgeführt sein mag. Eine Größe anderer Art aber liegt in der Umkehrung der Direktive: die ideelle Bedeutung, den überempirischen Wert auf die in ihrer Ebene belassenen

einzelnen Lebensinhalte hinunterzuführen; die Dinge wurzeln weiter in der Erde, aber eben diese Wurzelung und Wirklichkeit zeigt sich als durchzogen von metaphysischer Feierlichkeit, von einem Sinn reiner Vernunft durchblutet. So war Sokrates, als er die Philosophie „vom Himmel auf die Erde herabführte" und in den täglichen Hantierungen der Menschen den Platz für einen vernunftmäßig normierenden Sinn ersah, so Kant, als er in der einfachen Pflichterfüllung den metaphysischen Wert des freien Ichs erkannte. Die frühen Frömmigkeitsmaler: Duccio, Orcagna, Fra Angelico folgten der ersteren Norm; das Irdische wurde entirdischt, um am Göttlichen teilzunehmen. Rembrandt aber ließ die Erscheinung im Zusammenhang des Irdischen ungestört, ließ dieses allenthalben Wirklichkeit bleiben, aber er zeigt die Weihe, den absoluten Wert auf, den es durch das immanente Moment der Frömmigkeit besitzt.

Darin also, daß Rembrandts Menschen von sich aus fromm sind, und nicht daher, daß sie in eine vorbestehende transzendente Ordnung eingestellt sind — darin haben sie das Definitivum ihres seelischen Lebenswertes; so daß, cum grano salis gesagt, die religiösen Objektivitäten, zu denen die Frömmigkeit sonst als Mittel und Weg, Vorbereitung und Würdigkeit, aufwärtsführte, ihrerseits nur Voraussetzungen und Bedingungen der Frömmigkeit sind. Nur als das Sprungbrett, von dem aus die Subjektivität zu jenen hinaufgelangte, erschien sonst die Frömmigkeit. Nun ist es umgekehrt, und es erschüttert die Bedeutung des so bestehenden religiösen Wertes nicht, wenn diese objektiven Inhalte etwa als bloß subjektive Gebilde angesprochen würden; mögen sie hier so und dort anders sein, historisch bedingt, abergläubisch phantastisch — ihr Subjektivsein ist jetzt gleichgültig, da sie nur Mittel oder Ausdruck, der als Bedingung angesehen wird, sind und sich deshalb an ihnen geltend macht, daß die gleiche Wirkung sich aus sehr mannigfaltigen Ursachen erheben kann. Das Objektive und Definitive bleibt die freischwebende und eben darum in sich absolut seinssichere Frömmigkeit der Seele. Darum zeigt sich die Drehung zwischen Mittel-Sein und Definitiv-Sein auch nach jeder andern Bedeutungsseite der

Frömmigkeit hin. Goethe sagte einmal: „Frömmigkeit ist kein Zweck, sondern ein Mittel, um durch die reinste Gemütsruhe zur höchsten Kultur zu gelangen.“ Dies eben gilt für Rembrandts religiöse Menschen nicht, diese „höchste Kultur“ würde ihnen ziemlich fern liegen. Auch sie würde — der Ausdruck wird hier unvermeidlich etwas schief — ihnen ein Mittel sein, da ihnen tatsächlich die Frömmigkeit „Zweck“, der abschließende Wertpunkt ihres inneren Daseins ist.

Wo sonst eine Anschauungsweise religiöse Werte in menschlicher Form darstellte, wurde entweder der Mensch vergöttlicht oder der Gott vermenschlicht. Von dieser Alternative tritt Rembrandt fort, da das Religiöse in seiner Darstellung nicht die objektive Beziehung zwischen Mensch und Gott ist, sondern dasjenige inner-eigene Sein des Menschen, an das sich oder aus dem sich überhaupt erst die Beziehung zu seinem Gott knüpft.

Das konkrete Dasein und das religiöse Leben.

Die Verwebung der Religiosität mit Lebensinhalten, die an und für sich anderen Ordnungen angehören, gibt einem Richtungsunterschied Raum, dessen Seiten sich in der einzelnen Erscheinung vielleicht nicht mit beweisbarer Sicherheit trennen lassen. Dennoch wird ihre Auseinanderhaltung die Gestimmtheit von Rembrandts religiöser Kunst verdeutlichen helfen. Die Frage, wie sich zu dem religiösen Grundbestand die Einzelheiten des empirischen Lebens verhalten und verhalten sollen, wird von der historisch-seelischen Tatsächlichkeit keineswegs eindeutig beantwortet. Wo eine substanzielle Objektivität des Dogmas besteht, da hat die religiöse Durchdringung des täglichen Verhaltens dieses noch immer in starren Formalismus geführt. Ist die überirdische Bedeutung des Daseins, seine Gesamtweihe, Gefühl und Metaphysik des Universums erst einmal in die Einzelvorstellungen religiöser Dogmatik eingegangen, so klafft zwischen diesen und den Einzelelementen und praktischen Vornahmen des äußeren Lebensverlaufes ein Abgrund, den offenbar kein organisches Zusammenwachsen mehr schließen, sondern nur eine religiös genannte Normierung dieser Vornahmen äußerlich überbrücken kann.

Ich erinnere an die Lebensweise des Brahminen, des streng rituellen Juden, vieler Mönchsorden. Indem Speise und Trank, Zulässigkeit oder Unzulässigkeit jedes Verhaltens, die Ausführung jedes Handgriffs von religionswegen vorgeschrieben ist, bildet freilich der ganze Atomenhaufe unserer empirischen Handlungen eine religiöse Kontinuität; allein unverkennbar ist die Zufälligkeit, mit der an die jeweilige Grundüberzeugung vom Göttlichen gerade die so und so beschaffene äußere Lebensgestaltung angekettet ist. — Soll das spezifisch Religiöse in uns sich in einem inneren Zusammenhang mit dem Äußerlich-Praktischen zeigen, so fließt zunächst schon in dem letzteren eine Quelle religiöser Entwicklung. Es gibt nämlich unzählige Beziehungen zwischen Menschen, deren Gefühlsseiten, ohne den empirischen Bezirk dieser Beziehungen zu verlassen, eine nur als religiös zu bezeichnende Färbung haben. In der Erotik und in der Freundschaft, in Herrschaft und Dienst, in dem Verhältnis des Individuums zum Stamme und zur Familie, zum Stand und Vaterland, schließlich zur Menschheit; dann auch in dem zum Schicksal, zum Beruf, zur Pflicht, zu Idealen — allenthalben findet sich hier eine Mischung von Hingebung und Eigenleben, von Demut und Erhebung, von sinnlich warmer Nähe und scheuer Distanzierung, von Vertrauen und Preisgegebenheit, die zum Wesensbegriff des Religiösen gehört. Nicht als ob all dieses darum religiöse Fundierung oder Sanktion zu zeigen brauchte: sondern jene Gefühlselemente sind nur solche, die die religiöse Schöpfung, Gläubigkeit, Verhaltungsweise seelisch tragen, sobald sie sich nicht mehr an das Substrat jener empirischen Relationen binden, sondern sich ihren eigenen, nun jenseitigen Gegenstand schaffen: den Gott oder die Götter. In der ganzen Breite des empirischen Lebens und als seine immanenten Kräfte entwickeln sich religiöse Gefühle und Impulse, gleichviel ob sie diesen Namen tragen und ob sie sich zu den Sonderbegriffen, Sondergebilden der spezifischen „Religion" steigern und verselbständigen und sich nun von diesen ihre Weihe legitimieren lassen oder nicht. Die Lebensinhalte und ihre Verbindungen sind hier in einem gar nicht abschätzbaren Umfang die Quellen, die sich zu der religiösen Strömung vereinigen,

diese gleicht einem chemischen Körper, dessen eigene und neue Eigenschaften sich in keinem der Elemente, die ihn zusammensetzen, finden. Die Verknüpfung zwischen der Religion und den empirischen Einzelheiten des Lebens vollzieht sich hier von diesen her, indem Religiosität und Religion nicht von sich aus da ist, sondern als der Charakter gewisser Binnenereignisse des Lebens sich aus diesem erhebt.

Neben der so laufenden Gerichtetheit jener Verknüpfung steht ihre andere funktionelle Möglichkeit: daß eine im reinen Sinne religiöse Gestimmtheit als Lebensgrundlage oder als Färbung der Lebensgrundlagen von vornherein vorhanden ist, eine Dynamik, die nicht erst als mannigfaltigste Gefühlskategorien durch das Leben verbreitet ist und als spezifisch religiöse erst aus diesen zusammenrinnt, sondern die sogleich nur religiös ist und von sich aus das Innere des Lebens und seine Äußerungen durchdringt oder in sich einzieht. Die Verbindung zwischen dem Religiösen und allem konkreten Tun und Geschehen wird hier von dem ersteren her geschlagen, das religiöse Verhalten und Gebilde entsteht nicht im Weiterwachsen und Sich-Vereinigen von Gefühlen und Impulsen, die das vorreligiöse, an Singularitäten sich vollziehende Dasein entwickelt, sondern nun ist es selber ein Primäres, das eben diese Singularitäten mit Richtung und Stimmung ausstattet. Innerhalb der Kunst wird der erstere Fall sich nur in Andeutungen aufzeigen lassen. Es gibt manche Stillleben und Landschaften, die eine Andacht zu dem dargestellten Dasein zeigen, eine Ahnung universeller Zusammenhänge, eine überschwengliche Seligkeit am Dasein, verknüpft mit einer Scheu vor seinen geheimen Tiefen — welches alles nicht aus religiösem Fundament aufzusteigen braucht, sondern entweder unmittelbar mit religiösem Wesen identisch ist oder sich zu ihm hin entwickelt. Die religiösen Bilder Rembrandts aber offenbaren die andere Richtung, in der das singulär anschauliche Dasein sich dem religiösen verknüpft. Dieses ist nun nicht Frucht, sondern Wurzel, und daß das Äußerliche, ja Banale der Erscheinungen religiös durchgeistet ist, ist kein ihnen selbst entsteigender Gewinn, sondern die sozusagen unvermeidliche Formung, die ihr

apriorischer Wesensgrund, die Frömmigkeit, ihnen erteilt. Wie sollte nicht aus jeglichen Lebensinhalten, die von einem religiösen Lebensprozeß aufgenommen und gestaltet sind, die Religiosität wieder herausleuchten?

Hiermit ist eigentlich ausgesprochen, wo der Berührungspunkt von Rembrandts Porträtkunst und seiner religiösen Kunst liegt. Dieser Punkt liegt ziemlich tief unter der Oberfläche der beiden Gebiete; denn auf das erste Hinsehen scheinen sie ohne stärkere Beziehung nebeneinander zu stehen. Nun aber zeigt sich als das Gemeinsame: daß statt der gleichsam substanziellen, zu festen resultathaften Einheiten geronnenen Inhalte des Lebens der Prozeß des Lebens selbst zu Wesen und Absicht der Rembrandtschen Kunst geworden ist. Im Fall des Porträts betraf es die einzelnen Eigenschaften, Charakterzüge, zeitlich oder zeitlos beharrende Erscheinungen, zu denen der Lebensprozeß der Persönlichkeit kristallisierte, und die nun Rembrandts Menschendarstellung wie aufgelöst in den Fluktuationen eben dieses Prozesses zeigte. Dem entspricht im religiösen Gebiet das Verhältnis der dogmatischen Formulierungen, der fixierten Typen, der transzendenten Gebilde und ihrer Symbole zu dem Prozeß der Religiosität, zu dem religiösen Leben. Dieses mag in jenen seinen Niederschlag, seine Ausdrückbarkeit, seine geschlossene Anschaulichkeit finden; Rembrandt aber faßt es in seinem seelisch früheren Stadium, in oder vor dem Status nascendi jener Inhalte — gleichviel ob es, in der historisch-psychologischen Entwicklung, ihrer als Anregungen und Wegweisungen bereits bedarf. Nicht was der Mensch glaubt, nicht der besondere Inhalt des religiösen Lebens, sondern die Besonderheit des Lebens insoweit es religiös ist, bildet sein Problem. Im Porträt wie im religiösen Bild ist es das von der Seele getragene Geschehen, als reine Funktionalität, was er — und er allein unter allen Malern in der vollen Eindrucksstärke gerade dieses Momentes — zum Vortrag bringt; nur daß es im Porträt die Individualität des Lebens, in diesen Bildern dessen Religiosität ist. Wie dort die Individualität nicht als zeitlose Qualifiziertheit gefaßt ist, sondern als die Eigenform einer Lebensbewegtheit, die von dieser auch ideell nicht abzutrennen ist,

so ist das Religiöse hier eine Art, auf die das Leben gelebt wird, in keiner Weise aber ein in einem Jenseits-seines-Prozesses Darstellbares. Daraus wird ohne weiteres verständlich, daß die Gestalten dieser religiösen Bilder nicht in derselben Art und in demselben Grad individuell wirken wie die Porträts. Denn das Leben wird hier auf eine andere der ihm immanenten Kategorien hin angesehen wie dort; das Gemeinsame aber ist, daß hier wie dort statt der Inhalte und Ergebnisse des Lebens sein ganz Primäres, funktionell Bestimmendes im Mittelpunkt der künstlerischen Absicht steht. Damit, daß in Rembrandts religiösen Bildern einfach die Frömmigkeit als ein stetiges Sosein der Menschen, an jeder beliebigen Einzelsituation bewährt, sich darstellt, wird der Religion die spezifische Wärme des Lebens gegeben, die ihr leicht entfliehen kann, wenn die Kunst sich entweder an die verselbständigten Gegenstände dieser Frömmigkeit oder an die besonders betonten Ereignisse und aufgegipfelten Lagen hält, die sich in der gleichsam äußeren Berührung des Lebens mit jenen Gegenständen ergeben.

In dieser letzteren Hinsicht ist es belehrend, sich über die innere Struktur des — außerhalb der Sixtinischen Kapelle — großartigsten religiösen Bildes der Klassik klarzuwerden: Lionardos Abendmahl. Das Unvergleichliche ist hier dies. Ein gewissermaßen äußeres Ereignis — das Wort: Einer unter euch ist, der mich verraten wird — kommt zugleich über eine Anzahl durchaus verschiedenartiger Menschen, und der dadurch ausgelöste Affekt bringt gerade eines jeden individuelle, charakterologische Sonderart zu höchster, unverkennlichster Offenbarung; es ist, als wären, trotz jener Verschiedenheit, die seelisch-körperlichen Elemente in ihnen so angeordnet, daß diese eine Erschütterung, gleichsam widerstandslos durch sie hindurchgehend, gerade ihre Verschiedenheiten an ihre Oberfläche treibt. Auf Raffaels Karton der Schlüsselverleihung ruft ebenfalls ein Wort die Ausdrucksantwort in jedem der Zwölf hervor. Allein diese Antwort mündet nicht an der Offenbarung des eigenen letzten Wesens eines jeden, sondern macht an demjenigen Ausdruck halt, der objektiv auf die Situation paßt, allenfalls mit

etwas verteilten Rollen, während die Situation bei Lionardo nur die Gelegenheitsursache für das Entfalten der Individualität ist. Der Erfolg ist, daß diese im Cenacolo viel entschiedener und differenzierter hervortritt als in Rembrandts religiösen Bildern. Aber es ist nur wieder die Aufgipfelung zu diesem Moment oder auch zu statuarischer Zeitlosigkeit, in der diese äußerste, isolierende Charakterisierung der Einzelnen gelingt.

Die Einheitsart der religiösen Bilder.

Die Soziologie solcher mehrfiguriger Bilder Rembrandts ist ein subtiles Problem. Wo eine Anzahl von Personen in einem Rahmen — in dessen unmittelbarem wie übertragenem Sinne — vergemeinsamt ist, fühlen wir in der Regel eine Einheit, die etwas Höheres und Unteilbareres ist, als die Summe ihrer Elemente: so ist der Staat noch etwas anderes als die Summe der Bürger, der Wille einer Gesamtheit mehr als die zusammengerechneten Einzelwillen; und in der Kunst bilden selbst Gruppen, die voneinander in jeder Hinsicht so verschieden sind wie Orcagnas Paradies und Tizians Assunta, jeweils eine Einheit, die irgendwie jenseits der individuellen Wesenheiten der Teilnehmer steht. Wo von den Gruppen eine sinnvoll einheitliche geometrische Form abstrahierbar ist, ist sie das äußerlichste Symbol dieser von den Elementen zwar gebildeten und getragenen, aber nicht pro rata in ihnen auffindbaren Gesamteinheit, deren unbezweifelhafte Fühlbarkeit oft schwer zu deuten ist. Diese im engeren Sinne soziologische Einheitsform zeigen Rembrandts Bilder nicht. Was wir an der Nachtwache schon feststellten: daß ihre Einheit sich ganz unmittelbar aus den Lebendigkeitssphären der einzelnen handelnden Personen zusammenwebt, kein selbständig übergreifendes, die Personen nur gleichsam als Glieder verwendendes Ganzes ist, das gilt auch für die religiösen Bilder; obgleich hier die Einheit der religiösen Stimmung leicht als eine Strömung erscheinen könnte, die sozusagen jenseits dieser Gruppe entspringt und sie zusammenhält, indem sie durch sie hindurchflutet. Allein dies wäre kein zutreffender Ausdruck des Sachverhaltes. Diese Stimmung vielmehr hat ganz und gar in dem

Einzelnen ihren Ursprung, und die Einheit des Ganzen entstammt ausschließlich dem Zusammenwirken dieser rein persönlichen Sphären, das sich durch deren Inhaltsgleichheit reibungslos vollzieht. Das Ganze bleibt durchaus an die persönlichen Elemente in ihrer Individualität gebunden, und seine Einheit erfordert keine Herabsetzung der letzteren; daß auch in den italienischen Renaissancebildern keine solche fühlbar wird, liegt an der Ausgleichung der dominierenden Einheitsform des Ganzen durch die stolze Selbstbetonung der Persönlichkeiten. Rembrandt hält sich jenseits dieser ganzen Polarität, er bedarf keines ausgleichenden Herab- und Heraufsetzens der Personen, weil jede von vornherein in der gleichen Stimmung wie jede andere lebt. Hiermit kann er den dargestellten Augenblick viel mehr in das zeitlich fließende Gesamtleben der Personen hineinziehen, womit freilich jene, durch den Zusammenschlag mit der Situation erreichte Pointierung wegfällt. Gewonnen aber ist dadurch ein unvergleichlich gesteigerter religiöser Charakter des Werkes. Es ist höchst bemerkenswert, daß im Cenacolo trotz der Zusammengefaßtheit durch das eine Jesuswort, das wie eine kontinuierliche Welle durch all diese Menschen läuft, und trotz des wunderbar vollkommenen Rhythmus der Gesamtkomposition, jene Einheit nicht erreicht ist, wie sie etwa in Rembrandts Emmausbildern oder in den Radierungen der Grablegung und der Predigt Christi besteht. Die Personen ragen dort mit der monumental statuenhaften Aufgipfelung ihrer Individualität über die Gesamtheit hinaus, sie sind zunächst etwas für sich und werden erst nachträglich von jener, aus e i n e r Quelle stammenden Erschüttertheit erfaßt. Allein dieses Maß, oder richtiger diese Art von Individualisierung verträgt sich nicht mit der Versenktheit in jene religiöse Stimmung, die sich über eine Gesamtheit ergießt und den einzelnen zu ihrem Gefäß macht, das sie bis zum Rande erfüllt. Nicht als ob etwa Religiosität Größe und Mächtigkeit ihrer Träger an und für sich ablehnte. Aber wie dort der auf seine Größe und Mächtigkeit stolze Renaissancemensch (ein Stolz, der nicht erst im Bewußtsein, sondern unmittelbar im Sein der Person liegt) auftritt, wie er sich in der formalen Geschlossenheit seines Soseins

gibt — das ist nun einmal etwas neben dem spezifisch Religiösen. Dieses wohnt viel eher dem bewegten Leben ein, das nicht in stilisierter Selbstigkeit dasteht; das Leben ist, als ein fließendes, von dieser Schärfe der Umrisse frei, und daß in Rembrandts Bildern Frömmigkeit die Art ist, auf die das Individuum überhaupt lebt, das eben steht in gegenseitiger Bedingtheit mit der Einheit in ihrem Zusammengeführtsein. Wenn ich bei dem Cenacolo von der Welle sprach, die durch die Existenzen als deren Verbindung hindurchläuft, so sind diese bei Rembrandt ganz in die Welle untergetaucht, ganz aufgelöst in die Gemeinsamkeit eines Lebens; denn schon für sich hat jeder sein jetzt entscheidendes Sein nicht in der zu der klassisch geschlossenen Linie sich hebenden Selbstheit, sondern in der Flutung des Lebensprozesses, die sich widerstandsloser mit der andern mischt, demütiger, wenn man will, und doch ihrer Religiosität sichrer, weil diese nicht ein Zug einer sonst schon fertigen Persönlichkeit, sondern die Art ihres Lebens selbst ist.

Individuelle Religiosität, Mystik und Calvinismus.

In diesem religiösen Individualismus scheint sich eine in Rembrandts Umgebung gerade aufkommende Strömung fortzusetzen. In den Kreisen der niederländischen „Collegianten" des 17. Jahrhunderts begegnet ein starkes Mißtrauen gegen den Wert der bestehenden Kirchen, bis zur völligen Ablehnung des konfessionellen Typus überhaupt. Es entsteht ein religiöser Subjektivismus, der dem Individuum den größten Differenzierungsspielraum gewährt.

In diesem Fehlen des objektiven Allgemeincharakters der religiösen Werte liegt der tiefere Grund, aus dem Rembrandts Auffassung der religiösen Persönlichkeit von aller statuarischen Darstellbarkeit so gänzlich fern ist. Die Plastik ist die unindividuellste Kunst, sie ist — mindestens bis zu Rodin — die Kunst der allgemeinsten Formen. Daher wird begreiflich, daß in der romanischen Renaissance auch die Gestalten der Malerei oft, in gewissen Reihen sogar typisch, wie Statuen dastehen. Der Inhaltsallgemeinheit des Katholizismus entsprach die Form-

allgemeinheit der Kunst, während die Rembrandtsche Empfindungsweise, für die das Allgemeinheitsproblem keinen Sinn hat, der Formungsintention, die sich zur Plastik aufgipfelt, keinen Raum geben konnte. Es fehlt der Religiosität seiner Gestalten der Allgemeinheitscharakter nicht nur, weil er ein Abstraktes ist, nicht nur weil das religiöse Leben (im Gegensatz zu den religiösen Inhalten) nur an individuellen Trägern haften kann, sondern auch weil er ein Befehlendes, Vergewaltigendes gegenüber dem Einzelnen ist. Diese Rembrandtschen Menschen sind am weitesten von aller Religiosität des „Gesetzes" entfernt, das sich als ein allgemeines und das Individuum dominierendes, in der Kirche niedergeschlagen hat. Nicht nur ist das Gesetz etwas Allgemeines, sondern das Allgemeine ist auch Gesetz. An jenen ravennatischen Bildern der göttlichen und heiligen Wesen ist, soweit sie überhaupt einer Beziehung zum Menschlichen zugänglich sein mögen, gerade das Gesetzhafte der Religion, das Magistrale der Kirche, ein unübersehbarer Zug. Sie verkünden das Wahre und Absolute, das als solches das Allgemeine und das Gesetz in Einheit ist. Eben diese Einheit ist es, der die Rembrandtschen Gestalten ganz fern stehen, weil ihr Religiössein nicht die Ausstrahlung eines Inhalts ist (so wenig es einen solchen ablehnen mag), sondern ein Lebensprozeß, eine Funktion, die sich nur innerhalb des Individuums vollziehen kann. Höchst merkwürdig gestaltet sich dies in einigen seiner Jesus-Darstellungen. In mehreren Radierungen erscheint Jesus als Knabe: dürftig, von den Umgebenden fast erdrückt, oder in dem Berliner Bild der Samariterin: beinahe nur ein Schatten, substanzlos, gegenüber der kräftigen, gleichsam fest in der Erde wurzelnden Frau. Dennoch, sieht man auch nur einen Augenblick länger hin, so ist dieses schwache, wie schwankende Wesen doch das einzig wirklich feste, alle die andern, starken und substanziellen Gestalten sind ihm gegenüber unsicher und wie entwurzelt, als hätten nicht sie, sondern nur er den Boden unter den Füßen, auf dem der Mensch eigentlich stehen kann. Und dies ist nicht durch einen Strahl vom Transzendenten her erreicht, nicht dadurch, daß irgendeine Andeutung den Heiland als einer anderen Ordnung

im objektiv-metaphysischen Sinne angehörig zeigte. Er hat nur die stärkere, die stärkste Religiosität, jene unbedingte Sicherheit als eine Qualität seines menschlichen Seins, die dem Menschen nur als eine Folge oder Seite seiner Religiosität zukommt.

Dies ist um so ergreifender, als in den ganz frühen Bildern, in denen er sich noch nicht zu dieser Religiosität hinempfunden hatte, Christus umgekehrt gerade als mächtige Persönlichkeit erscheint: der große, schöne, magische Mensch, der seine Umgebung äußerlich dominiert. Wie sehr die Abbiegung von dieser Linie in jene andere von vornherein in seinem eigensten Wesen angelegt sein mußte, zeigt sich daran, daß doch auch diese Richtung sich zu letzten religiösen Tiefen hätte entwickeln können. In gewissem, wenn auch etwas modifiziertem Sinne hat Grünewald dies aufgewiesen. In der Kreuzigung — der Colmarer wie der Karlsruher — und der Predelle ist Christus der Gigant, über menschliches Maß hinausragend, durch seine Größe wie unberührbar allem, was um ihn herum ist — und nun doch von menschlichen Mächten gefällt, völlig widerspruchsvoll und das unbegreiflichste Schicksal. Hier ist nicht mehr die Rede von Seele oder einem einzelnen seelischen Affekt. Hier ist die Größe der Existenz schlechthin zur Darstellung gebracht und das Geheimnisvolle oder Widersinnige, daß sie unterliegt, ist zwar religiös, aber eigentlich nur insofern als die Dunkelheit dieses Geschehens so undurchdringlich ist, daß es dadurch in den letzten Weltgrund hinabzureichen scheint. Diese Existenz, die sich in solchem äußeren Größenmaß symbolisiert, und ihr Schicksal stehen so paradox gegeneinander, daß eine Lösung von innen her gar nicht in Frage kommt, sondern daß nur eine metaphysische Idee, ein göttlicher Ratschluß diese ungeheure Spannung übergreifen kann. Nichts dergleichen bei Rembrandt. In seinen tiefsten religiösen Bildern ist die Erscheinung Jesu auf ein Maß gebracht, das sie völlig für die Seele durchdringbar, ihr Leben und ihr Schicksal durchaus von dieser her bestimmbar macht. In dem Bildertypus, auf den ich hindeutete, ist Jesus nur die gesteigertste von Rembrandts religiösen Gestalten, deren Unterschied gegen die nichtreligiösen ausschließlich von ihrer indi-

viduellen Innerlichkeit her gesetzt ist. Diese mag von einer Gnade, von irgendeiner aus dem Übermenschlichen fließenden Kraft getragen sein; allein danach fragt er nicht, er begrenzt sein Problem an dem seelischen Sein des Menschen, das seine vielleicht vorhandene Bedingtheit von jenseits her gänzlich in sein Leben aufgenommen hat und sie nicht mehr als solche noch besonders kenntlich macht.

Gerade diese Sicherheit des Lebensfundamentes, wie sie in der von Rembrandt ausgedrückten Religiosität liegt, enthebt deren Subjektivismus der bloßen Zufälligkeit, als wäre sie eine kommende und gehende „Stimmung", die das Subjekt mit sich abzumachen hätte, ohne daß sie etwas im objektiven Sinne bedeutete. Das ganz Große und Einzige vielmehr scheint mir zu sein: daß hier das rein im Individuum verbleibende religiöse Verhalten als ein Ewigkeitswert fühlbar gemacht ist. Um diese Auffassung der Religion zu begreifen, darf die Objektivität ihrer Werte absolut nicht mehr von einer „Lokalisierung" außerhalb des Menschen bedingt sein. Die religiöse Beschaffenheit des Subjekts ist ja selbst etwas Objektives, ist ein Sein, das an und für sich metaphysische Bedeutung hat. Der schlechte, deklassierende Sinn des „Subjekts" entsteht nur, wo man seinen ganzen Sinn durch einen Gegensatz bedingt sein läßt, wo die Gewohnheit sinnlicher gebundenen Denkens es in ein Außereinander, Gegenüber, Groß und Klein einstellt. Die Erschütterungen und Ekstasen, die in anderen Darstellungen den Menschen angesichts einer Offenbarung, einer Erscheinung oder Botschaft vom Jenseits überkommen, mögen subjektiv, im Sinne des Vorübergehenden und, vom Subjekt selbst her gesehen, Zufälligen sein. Wo aber die religiöse Tatsächlichkeit in dem Sein des Subjekts oder vielmehr als das Sein des Subjekts verankert ist, da ist seine Religiosität eben selbst etwas Objektives, ein Wert, der, einmal gesetzt, das Dasein der Welt überhaupt und zeitlos um soviel wertvoller macht.

Es mag nicht ganz leicht sein, den Unterschied dieses religiösen Wertes gegen den mystischen zu verstehen, den ich vorhin von Rembrandts Gestalten ablehnte. Es bedarf dazu eines weiteren Ausholens. Viel durchgängiger, als es im allgemeinen zu-

gegeben wird, ist unser Wertbewußtsein relativistisch bestimmt; damit meine ich hier, daß wir gewissen letzten und absoluten Werten, sozusagen naiv, ihren Wertcharakter von einem doch noch Höheren, Umfassenden her erteilen oder legitimieren lassen. Der Wert sittlichen Tuns scheint gewiß, gerade je tiefer und reiner er gefaßt wird, völlig in sich zu ruhen und alle Bedingtheit, die ihm von außerhalb der sittlich wollenden Seele käme, abzulehnen. Dennoch haben die Denker, die für die Selbstherrlichkeit des Moralischen am unbedingtesten eintraten, seine Würde schließlich von der „Vernunft" hergeleitet, d. h. aus der Zugehörigkeit des einzelnen Handelns zu einem allgemeinen ideellen Reich von Normen und prinzipiellen Zusammenhängen. Noch so sehr mag, daß wir uns diesem Reich einordnen und seinen Gesetzen gehorchen, als die Bewährung unseres „eigentlichen Ich", als der Sinn gerade der sittlichen Autonomie gepriesen werden — die Wurzel des sittlichen Wertes ist darum doch aus ihrem eigensten Selbstsein herausverlegt. Die Handlung ist dadurch, insoweit sie wertvoll ist, nicht ganz rein eben nur diese, sondern sie muß sich über ihre eigenen Grenzen ausdehnen und eine Bedeutung aufnehmen, die ihr von einem ideell vorbestehenden und gleichsam absoluteren Ganzen kommt. Mit der Wahrheit steht es nicht anders. Eine Erkenntnis scheint nur dann die genaueste und sicherste zu sein, wenn sie sich in ihren Grenzen, exakt im einzelnen aufzeigbar, mit denen ihres Gegenstandes deckt. Allein gerade die tieferen Theorien des Erkennens glauben dessen Wesen und Anspruch damit nicht erschöpft. Ihnen ist solche singulär festgestellte Richtigkeit erst Wahrheit, indem sie sich in die — prinzipielle — Ganzheit und Einheit alles Wahren überhaupt einstellt. Das kommt nicht zu der für sich legitimierten Einzelwahrheit noch hinzu, sondern diese besteht im genauen Sinne überhaupt nicht als solche; ihren Wert als Wahrheit erhält sie überhaupt nur dadurch, daß sie jenem Gesamtzusammenhang angehört. Die Exaktheit der Einzelfeststellung mag für das praktische Verfahren genügen. Aber dieses selbst findet nicht in den so bezeichneten Grenzen seine Rechtfertigung, sondern ist von vornherein sozusagen nur die Hülle, in die sich

jene Wahrheitstotalität gerade an dieser Stelle, zu dieser Vereinzelung, kleidet. In diese Form reiht sich die mystische Religiosität ein. Sie konzentriert zwar das religiöse Leben durchaus nach innen, stellt es auf den letzten, am meisten sich selbst gehörenden Punkt der Seele, aber dennoch ist diese der Aufnahme des höchsten religiösen Wertes nur dadurch fähig, daß sie gleichsam mehr ist als sie selber, daß sie auch der Ort des göttlichen Lebens ist. Das Seelische und das Göttliche ist zwar ein unterschiedsloses Eines, aber diesem Einen kommt sein Wert von seinem Göttlich-Sein, nicht von seinem Seele-Sein. Trotz aller realen oder metaphysischen Ungetrenntheit ist es im ideellen Sinne doch die Relation, die dieses zu jenem hat, wodurch ihm sein religiöser Rang bestimmt wird. Hiergegen nun zeichnet sich die religiöse Stimmung Rembrandtscher Gestalten zart und deutlich ab. Das Spezifische ihres religiösen Wertes ist in ihre seelische Beschaffenheit ein- und in ihr aufgegangen, mögen sie außerdem zu dem objektiv Göttlichen auch die Relation der Gläubigkeit haben. Man kann das von aller Mystik wie auch von allem Theismus abgehobene (wenn auch natürlich nicht in abstrakter Isoliertheit bestehende) Element ihres religiösen Wesens mit einer gewissen Paradoxität so bezeichnen, daß sie in dieser Frömmigkeit leben würden, auch wenn kein Gott existierte oder geglaubt würde. Die Frömmigkeit hat ihren in anderen Erscheinungen bestehenden Relationscharakter abgestreift. Wie diese Frömmigkeit sich nicht nach außerhalb der Seele zu erstrecken braucht, so entlehnt sie auch ihren religiösen W e r t nicht von außerhalb ihrer her. Wenn auch in der Mystik die Seele den vollen religiösen Wert in sich schließt, so ist das doch, weil sie unter dem Aspekt eines absoluten, überseelischen Göttlichen steht; an den Rembrandtschen Menschen aber ist dieser Wert überhaupt nicht einmal anders auszudrücken, als durch das reine Selbstleben ihrer Seelen, durch ihre ganz in sich selbst ruhende Frömmigkeit, die nicht zu stolz, sondern zu bescheiden ist, um sich von der göttlichen Absolutheit des Daseins überhaupt her legitimieren zu lassen.

Schwieriger vielleicht sind die Linien durch Begriffe sichtbar zu machen, die diese Religiosität von der calvinistischen

trennen; doch ist der Versuch deshalb erforderlich, weil gerade die allgemeine Betontheit der individualistischen Momente im Calvinismus: der Verantwortung der Einzelseele, der ganz personalen Erwähltheit oder Verwerfung, der nur in der Einsamkeit der Seele empfundenen und sie zu individueller Betätigung aufrufenden Gnadenwirkung — weil alles dies der Rembrandtschen Empfindung vom religiösen Menschen verwandt und sie vielleicht gestaltet zu haben scheinen kann. Wenn ich die Grundposition Calvins (der spätere Calvinismus hat sie teilweise verschoben) richtig deute, so gilt gerade das Gegenteil davon. Calvins religiöse Ideenbildung rechnet mit zwei Elementen: dem heiligen und unbeschränkten Willen Gottes auf der einen Seite, der objektiven Ordnung der empirischen Menschenwelt auf der andern. Diese enthält das Leben der Gemeinde ebenso in sich wie den Beruf und die wirtschaftliche Nutztätigkeit des Einzelnen. Die große Synthese ist nun, daß die Lebensverhältnisse zu derjenigen Art von Vollendung geführt werden sollen, die von ihren eigenen, immanenten, rein sachlichen Normen und Forderungen her vorgezeichnet wird — und daß eben damit der Wille Gottes am besten erfüllt, die Gottgesegnetheit unseres Tuns am deutlichsten symbolisiert wird. Eine ganz neue Art der Lebenswertung kommt damit auf, die nach einander entgegengesetzten Seiten von der ursprünglich christlichen abweicht. Während für diese die irdischen Verfassungen da prinzipiell Gleichgültige waren, sind sie für Calvin einerseits der Ort des Sündenstandes und in einem Maße verdammungswürdig, für das jene erhabene Gleichgültigkeit gegen sie gar keinen Raum gab. Ebensowenig aber hatte sie solchen andrerseits für die merkwürdige Wertung der korrekten, irdisch pflichtmäßigen, materiell erfolgreichen Lebensordnung, die der Calvinismus nun doch, wenn auch durch allerhand spekulative Mittelglieder hindurch, ausbildete. Gewiß war der Wert dieser objektiven Ordnungen seiner ratio essendi nach durch den göttlichen Willen gesetzt; aber seine ratio cognoscendi mindestens entwickelte sich an dem Maße des praktischen Erfolges und an Forderungen, die das irdische Dasein nach seiner in sich geschlossenen normativen Logik durchweben und für den

empirischen Aspekt auch dann durchweben würden, wenn es — etwas extrem ausgedrückt — gar keinen Gott gäbe. Der Calvinismus hat damit eine religionsphilosophisch nicht seltene Deutung des Verhältnisses zwischen Gott und dem naturgesetzlichen Dasein in die ethische und soziale Problematik übertragen. Man hat dieses Verhältnis nämlich so bezeichnet, daß Gott, nachdem er der Welt ihre Bewegungsgesetze einmal gegeben hätte, sozusagen von ihr zurückgetreten wäre und sie diesen, nun ihr eigenen, nun streng ausnahmslosen Gesetzen überlassen hätte; so daß diese Gesetze, ohne daß man auf ihren eigentlichen Urheber zurückgriffe, rein von der irdischen Ebene aus feststellbar und verständlich seien. So kommen zwar die Normen der Welt, wie sie als Welt sein soll, von Gott her, allein nun sind sie einmal in ihre irdische Heimat eingewurzelt und scheinen aus deren eigenen Tatsachen und Relationen herleitbar und von den Maßstäben sanktioniert, die der gleichsam von Gott besamte Boden von selbst hergibt. Die objektive irdische Ordnung, das objektiv pflichtmäßige und erfolgreiche Tun stehen für den Calvinismus gewiß nicht innerhalb des absoluten Wertes, der dem Göttlichen allein zukommt, allein sie haben — ich kann hier nur einen äußerlich widerspruchsvollen Ausdruck gebrauchen - einen absoluten Wert innerhalb des Relativen; einen Wert, der durchaus an dem objektiven Dasein dieser Ordnungen, an der Bestimmung des objektiven Weltbildes durch diese Betätigungen, diese Erfolge haftet. Das Gottesreich ist für den Calvinismus der Zweck schlechthin; aber um seinetwillen wird das Irdische behandelt, als ob es Zweck wäre. Zwischen diesen beiden Absolutheiten spannt sich für Calvin alle metaphysische Bedeutung. Das Individuum als solches ist von ihr ausgeschlossen, es ist nur die Brücke, über die hin, oder der unentbehrliche Stoff, an dem sich gleichsam der Verkehr jener beiden vollzieht. Es lebt, als wertbedeutend, durchaus nicht aus sich heraus, es hat innerhalb der Ebene der Relativität, die ihm zugewiesen ist, nicht die absolute Bedeutung, die in dieser vielmehr nur dem Sachwert, der überpersönlichen Struktur des Individuellen und vor allem des Gemeinschaftslebens zukommt. Es ist nun einmal der grundlegende

Unterschied der Lebensauffassung: ob man Sinn und Bedeutung der Handlungen und Verhältnisse gleichsam aus der Tiefendimension der individuellen Wesenheit herausholt, ob deren subjektives Leben den eigentlichen Wert des Daseienden hergibt, Wurzel wie Zentrum des Interesses bildet — oder ob all diese Akzente, dies letzte Woher und Wohin der Werte an der Objektivität der Zustände, an einem Überpersönlichen haftet, ohne sich in das Eigenleben des Individuellen hineinzusenken. Indem nun der Calvinismus seinem entscheidenden Grundmotiv nach auf der letzteren Seite steht, stellt sich ihm die Religiosität der Rembrandtschen Menschen aufs entschiedenste entgegen. Noch einmal wiederholt sich hier der auf früheren Seiten so vielfach behandelte Gegensatz zwischen der Rembrandtschen Einstellung gegenüber den menschlichen Werten, die sich auf das Selbst-Sein der Individuen und ihr gleichsam um seiner selbst willen abrollendes Schicksal richtet — und der klassisch-romanischen, der es auf das Allgemeine, auf die begrifflich erfaßbare Formung ankommt; eine Wiederholung der letzten metaphysischen Motivierungen, mit entsprechenden Verschiebungen, die aber in dem Maße bezeichnend ist, in dem der klassisch-romanische Geist doch von dem calvinistischen getrennt ist, der sowohl nach der Seite der Transzendenz wie nach der der irdischen Praxis, in der einzigartigen Spannung und Einheit beider, über jenen hinausgeht. Bei der einen liegt der metaphysische Grundton auf der nach außen (nicht nur nach dem physischen Außen) hin ausgewirkten, zur allgemeinen Gesetzlichkeit entwickelten Form, bei der anderen in den objektiven Potenzen des göttlichen Willens und der irdischen, planmäßig erfolgreichen Ordnungen und Verhaltungsweisen. Ihr gemeinsames Widerspiel aber haben beide an dem Selbstwert der Bestimmung des Lebens, die rein von innen her erfolgt, aus dem Individualitätspunkt als letzter metaphysischer Formungsquelle und Wertinstanz heraus.

Die Seelenhaftigkeit.

Wie ich nun, im Gegensatz zu all diesem wie zur Mystik, die in der Rembrandtschen Kunst lebende religiöse Einstellung deutete: daß sie bei ihm weder als ein Element noch als eine be-

sondere Aufgipfelung des Lebens erscheint, sondern als die Art des Lebens dieser Menschen überhaupt; daß dieses subjektive religiöse Sein aber seine Bedeutung nicht in seiner psychologischen Wirklichkeit erschöpft, sondern selbst ein Metaphysisches ist, ein überzeitlicher Wert, der rein von der Innerlichkeit dieser zeitlichen Individuen getragen wird — diese Deutung sei noch nach einigen Seiten hin expliziert.

Erstens. Solcher Bedeutung der religiösen Seele liegt die der Seele überhaupt zugrunde. Wenn man Rembrandt von jeher als den „Maler der Seele" bezeichnet hat, so geht diese etwas sentimentale Formulierung zwar aus einem richtigen Eindruck hervor, aber dieser entfaltet seinen ganzen Sinn doch erst an der Aufzeigung seines Gegensatzes. Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß die Philosophen, denen alles an der Totalität des Weltbildes, an dem systematischen Erfassen seiner Einheit liegt, fast durchgehends eine Gleichgültigkeit, auch wohl eine Abneigung gegen Psychologie zeigen. So vielfach auch das Motiv auftaucht, daß wir, gerade wenn wir uns in das Letzte und Tiefste des eigenen Seelengrundes versenken, den Grund des Daseins überhaupt oder den Punkt erreichen, wo uns Gott berührbar und zugängig ist, so ist dies doch gerade ein Überpflanzen der Seele in das Metaphysische, gerade ein Hinausgehen über das spezifisch Seelenhafte, das sie ganz in sich ist. Und so sehr man die Seele in die Welt verschlingen und als deren Entwicklungsgipfel verstehen oder umgekehrt die Welt in die Seele als deren Vorstellung und Erzeugnis hineinlegen mag — gerade wo die Seele rein als Seele lebt und empfunden wird, ist ein Sichausschließen zwischen ihr und der Welt da, das durch all jene Vermittelungen nicht dementiert, sondern gerade als ein erst zu Überwindendes gezeigt wird.

Nicht nur in Philosophien, sondern auch in den Religionen und den Künsten ist es so: wo die Ganzheit des Daseins in ihrer Breite oder ihrem objektiv eigenen Zentrum erfaßt, symbolisiert, dominiert werden soll, entgeht der Seele jener Sonderakzent, der von allen Dingen der Welt gerade nur ihr werden kann; andererseits, wo sie ihn findet, geht von ihr kein Weg zu dem Gefühl der Beherrschung, der Vorstellung des Kosmos. Gerade weil Rem-

brandt der „Maler der Seele“ ist, fehlt seinen Gestalten — dies hat oben schon ein anderer Gegensatz begründet — jenes schwer definierbare Cachet des Kosmischen, wie es z. B. in vielen Gestalten Hodlers besteht, die sozusagen nicht — psychologisch — sich selbst, sondern irgendwie ein Kosmisches ausdrücken, dessen sie selbst wie alle anderen ein Teil sind; die Entscheidung über den künstlerischen oder seelischen Rang der einen und der anderen Kunst wird von dieser kategorialen Bestimmung nicht berührt. Sogar die Buddha-Gestalten mit ihrem Akosmismus, ihrem leidenschaftlich leidenschaftslosen Abweisen der Welt überhaupt haben eben damit zu dem tiefsten Begriff eben dieser Welt ein sehr entschiedenes, wenngleich negatives Verhältnis, und darum können sie leicht im psychologischen Sinne „seelenlos“ erscheinen, während die Rembrandtsche Zentrierung alles Interesses in der Seele es weder im Gegenstand noch in der Vortragsweise zu solchem Verhältnis kommen läßt. Es gibt ein Bild von Rembrandt, in dem dies alles zu einem positiven Ausdruck gelangt: die „Auferstehung“ in München. Im Vordergrunde taumeln die Kriegsknechte von der gehobenen Grabplatte herunter: das ganze sinnlose, teils gewalttätige, teils lächerliche Chaos des Irdischen. Darüber der Engel: in einer Flut unirdischen Glanzes, als hätte er die Tür des Himmels hinter sich aufgelassen, aus der ihm Glorien nachstürzen. Und nun, ganz in der Ecke, fast nur schattenhaft, wie aus der Ferne, hebt sich der Kopf Jesu mit schwer erkennbarem Ausdruck; und auf einmal wissen wir: hier ist die Seele, vor deren blassem, leidendem, noch von der Totenstarre halb gelähmtem Leben jene Erde und jener Himmel verbleichen und nichtig werden. Keinerlei sinnlich-malerische oder mystisch-religiöse Betonung liegt auf diesem Kopf, sondern das ganz Einfache: es ist die Seele, die als Seele nicht von dieser Welt ist — aber auch nicht von jener; jenseits des ungeheuren, alle sonstigen Daseinsmöglichkeiten umschließenden Gegensatzes, in den hier Erde und Himmel gestellt sind. Dies Bild, aus seinen dreißiger Jahren, ist wie ein Symbol und Programm seiner späteren höchsten Kunst; es offenbart, wie mit der Seele ein schlechthin Unvergleichliches gegeben ist, ein Dasein und ein

Wert, jedem andern Dasein und Wert gegenüber souverän und gewissermaßen unberührbar, ein in sich wertvolles Reich des Subjektiven, dem freilich dem irdischen und vielleicht auch dem überirdischen Kosmos gegenüber das Einbeziehen und Einbezogenwerden abgeht. Aber nur diese Absolutheit des Prinzips Seele kann jene Religiosität tragen, deren metaphysischer Inhalt keine gegebene Heilstatsache, sondern das religiöse Leben der Seele selbst ist.

Religiös-künstlerisches Schöpfertum.

Zweitens. Daß die Religiosität der Rembrandtschen Darstellungen zwar genau so am Subjekt haftet wie dessen Leben selbst, weil sie eben nur die Art seines Lebens ist, daß sich aber an diesen Darstellungen dennoch eine Objektivität — wenn auch anderen Sinnes als etwa die der calvinischen Ordnungen und Tatergebnisse —, ein Überzufälliges und ideell Festes offenbart — das ist vielleicht noch von einer anders orientierten Basis aus zu begreifen.

Die tiefere Kunstbetrachtung wird genau zwischen der Darstellung des Religiösen und der religiösen Darstellung scheiden, so viele Werke auch beides in Einheit zeigen mögen. Solche Scheidung, allen möglichen Kunstinhalten gegenüber erforderlich, ist öfter im Prinzip anerkannt, als in der tatsächlichen Betrachtung durchgeführt. Die dichterische oder malerische Darstellung einer stark sinnlichen Szene braucht keine sinnliche Darstellung zu sein, sondern kann rein artistisch formalen Wesens sein; umgekehrt kann die künstlerische Darstellung eines in dieser Hinsicht ganz indifferenten Inhaltes etwas sinnlich höchst Aufreizendes haben — z. B. gewisse Ornamente bei Aubrey Beardsley; sie wirkt dann in dieser Hinsicht wie Musik, die, jedes Vorstellungsinhaltes bar, äußerste sinnliche Erregtheit ausdrücken und hervorrufen kann. Die allgemeine Formel für dies Verhalten ist, daß bestimmte Daseinsinhalte, als Wirklichkeiten oder in der empirischen Welt erlebt, gewisse Qualitäten und Tönungen besitzen, die ihnen nicht mehr selbstverständlich zukommen, sobald sie in die Form der Kunst übergehen. Aber die Kunst kann ihrerseits in ihrer einzelnen Aus-

übung diese Eigenschaften besitzen oder nicht besitzen; die Kunstform als solche kann von ihnen durchdrungen sein, mag die Wirklichkeitsform des gleichen Inhaltes sie zeigen oder nicht. Nur auf die prinzipielle Erkenntnis kommt es also an, daß es religiöse Kunstwerke gibt, deren Gegenstand gar nicht religiös zu sein braucht, wie es, viel anerkannterer Weise, gänzlich irreligiöse gibt, deren Gegenstand religiös ist.

Vielleicht ist deshalb das Ergreifende von Rembrandts biblischen Darstellungen, die in unmittelbarem Anblick nur etwa eine kleinbürgerliche Milieuszene bieten, auch so auszudrücken: das Darstellen selbst, die künstlerische Funktion des Bildes, sozusagen die manuelle Führung von Nadel, Feder, Pinsel ist religiös durchgeistet; die Dynamik des Schaffens selbst hat den eigentümlichen Ton, den wir religiös nennen und der im Gebiet der historischen Frömmigkeit und des Transzendenten zu den eigentlichen „Gegenständen" der Religion kristallisiert. Es bedarf deshalb gar keiner religiösen Einzelheiten auf diesen Bildern; das Ganze ist religiös, da die apriorische Energie, die es erzeugt hat, religiös ist. So begründet sich von der Seite des Schöpfers her, was seine Schöpfungen zeigten: daß seine Gestalten nichts inhaltlich Religiöses zu tun brauchen, weil ihr Lebensprozeß seinen religiösen Charakter ganz von selbst auf jeden seiner Inhalte überträgt; diesem Verhältnis wird erst so seine tiefste, zeugende Schicht unterbaut. Daß die Vorwürfe dieser Bilder biblisch sind, ist nur Anregung und Erleichterung für den Maler, eben diese Funktion wirken zu lassen, für den Beschauer, sie zu fühlen. Die Art, wie sich hier die malerischen Möglichkeiten verhalten, entspricht gewissen Tatsachen aus der Geschichte der Vokalmusik. Im Lied wie in der Oper ist bei manchen Komponisten Text und Musik innerlich voneinander ganz unabhängig. Mozart komponiert sogar den elendesten Text, sicher, daß die selbständige Schönheit der Musik ihn überdeckt; hier und bei anderen bilden Worte und Töne zwar eine tatsächliche Einheit, stehen aber in ganz verschiedenen Bedeutungsreihen. Anders liegt es z. B. bei Bach und später wieder besonders bei Schumann. Hier besteht eine solche Vertiefung in den Text, daß er, für den Eindruck, voll-

kommen bildsam erscheint; das Tiefste, was er an allgemeiner Stimmung hergeben kann, wird die Wurzel, aus der das Gesamtkunstwerk aufwächst; indem die Musik selbst von dieser Grundstimmung des Textes bestimmt ist, leitet sie ihm diese wieder zu: sein eigenes Wesen, gereinigt und gestärkt durch seine Ausformung in der Musik, umfaßt und gestaltet ihn von neuem. Jenes erste Verhältnis, übertragen auf den religiösen Gegenstand und seine malerische Darstellung, besteht etwa für die Hochrenaissance und für Rubens. Welche innere Bedeutung einer Madonna zukommt, ist für Raffael irrelevant, welche einer Kreuzabnahme, danach fragt Rubens nicht. Bei beiden verläßt sich die Malerei sozusagen auf sich selbst, so daß es an ihren Eindruck nicht rührt, wenn sie den Gegenstand in seiner Eigenbedeutung nur wie einen Fremdkörper enthält. Bei Rembrandt dagegen wird die Malerei selbst von dem allgemeinen Grundmotiv des dargestellten Vorganges, dem Religiös-Sein, getränkt, und durch das Medium des so bestimmten artistischen Prozesses wird der Vorgang wiederum in jenes einbezogen. Der Gegenstand wird durch das Kunstwerden hier so geformt und beseelt, daß er vollkommen in dessen Charakter aufgeht, während eben dieser Charakter der künstlerischen Funktion aus dem allgemeinsten Sinn des Gegenstandes, seine Einzelheit weit übergreifend, genährt ist.

Die Interpretation muß hier eine naheliegende subjektivische Irrung vermeiden. Es ist mit alledem nicht etwa behauptet, daß Rembrandt sozusagen als Privatperson ein religiöser Mensch gewesen wäre und diese Stimmung seines persönlichen Lebens auf die Erzeugnisse dieses Lebens übertragen hätte; wie er sich in dieser Hinsicht innerlich verhalten hat, wissen wir nicht, und die Indizien scheinen mir bei ihm mehr gegen als für eine sehr positive Religiosität zu sprechen. Höchstens könnte man an eine allgemeine, sozusagen undifferenzierte Lebenstiefe glauben, in die innere Entwicklung und äußere Schicksale ihn geführt hätten und die das subjektive persönliche Fundament dafür ausmacht, daß er als M a l e r — funktionell, als der Schöpfer dieser Bilder — religiös ist. Hier liegt noch einmal der Unterschied einerseits

gegen den andern Maler der Frömmigkeit. Fra Angelico ist ganz unverkennbar persönlich ein frommes Kindergemüt gewesen, er hat mit einer Unmittelbarkeit, die man nicht in Hinsicht des Objektes, wohl aber des Subjektes Naturalismus nennen kann, seine reale Lebensstimmung in sein Werk hinein fortgesetzt, während, soweit wir sehen können, es bei Rembrandt nicht die persönliche Existenz, sondern der künstlerische Prozeß war, die Art des Konzipierens und Schaffens, die dem Werk die religiöse Durchdrungenheit gab. Darum verdankt das Werk diese auch, andrerseits, nicht einfach der realistischen Beobachtung frommer Persönlichkeiten. Seine Menschen wirken, wie ich früher ausführte, gewiß als solche, die von innen her in der religiösen Sphäre leben; allein unter dieser unmittelbaren Erscheinung liegt als funktionelles Apriori das, was man das religiöse Malen - im Unterschied gegen das Malen des Religiösen — nennen muß. Diese religiöse Charakterisiertheit haftet hier wirklich nur dem Malen an, sie ist dessen immanentes Gesetz und nicht eine eigene Lebensrealität, für die das Malen nur ein Ausdrucksmittel wäre. Es sind ja auch nicht nur die Figuren, an denen dies künstlerische Apriori sich im einzelnen darstellt, sondern die Gesamtheit des Bildes ist es: Licht und Luft, die Komposition und das ganze Milieu haben diese an singulären Punkten oft gar nicht aufzuweisende Stimmung des Religiösen. Ein solcher Charakter des Ganzen kann auch nur aus einem Ganzen kommen, d. h. aus einer allgemeinen stilistischen Geste der Produktion, unbeschadet, daß sie nur an einem bestimmten Problemkreis dieser Produktion sich äußert. Der malerische oder zeichnerische Vortrag hat den inneren Stil, die Bewegtheit, das Weihevolle, die Mischung des Dunkeln und des Lichten, der Unaussprechbarkeit und des naiv Selbstverständlichen —, welches alles Religiosität heißen muß; dieser Vortrag selbst *ist* also religiös, er *hat* nicht einfach Religion, weder als Bekenntnis einer persönlich realen Gläubigkeit noch als Wiedergabe beobachteter Religiosität noch als Darstellung an sich religiöser Inhalte (obgleich alles dieses außerdem vorliegen mag). Mir ist kein Schöpfer religiöser Kunstwerke bekannt, bei dem das religiöse Moment in dieser Schicht lokalisiert

wäre, so frei von aller bloßen Gegebenheit, ein Formungsgesetz des Schaffens selbst, das also „allgemein und notwendig" in dem Geschaffenen anschaulich ist.

Das Licht, seine Individualistik und Immanenz.

Drittens. Dies also ist sowohl in Hinsicht der Figuren wie der künstlerischen Gestaltung das Einzigartige an Rembrandts religiösen Darstellungen: daß Religion hier in ihrem seelisch funktionellen Sinne, als Religiosität erfaßt ist, unter Ausschaltung alles kirchlich Traditionellen und seines jenseitigen Inhaltes — und daß dieser primäre Subjektivismus sich durchaus als objektiver Wert zeigt, indem er einerseits an den Gestalten ein in sich Metaphysisches, die absolute Bedeutsamkeit der religiösen Seele, repräsentiert, andrerseits an der Kunst selbst zum Apriori geworden ist, das die volle Objektivität der Kunstform besitzt, den Bedingungen des objektiven Schaffens immanent ist. Rembrandt hat ein Mittel, diese Konstellation über die menschliche Individualität hinaus zu verwirklichen: das Licht. Dieses Licht verhält sich wie der religiöse Seinsausdruck Rembrandtscher Figuren, die die so bezeichnete Bedeutung unmittelbar an sich tragen, und nicht daraufhin, daß irgendein Transzendentes, ein dogmatischer Sachverhalt an ihnen sichtbar würde. Dieses Licht ist sozusagen als natürliche Wirklichkeit religiös, wie jene Menschen es als seelische Wirklichkeit sind. Wie sie bäuerisch, beschränkt, durchaus irdisch sind, aber ihre Religiosität in sich die metaphysische Weihe trägt oder an und für sich eine metaphysische Tatsache ist, so ist das Rembrandtsche Licht auf seinen religiösen Radierungen und Bildern etwas durchaus sinnlich Irdisches, gar nicht über sich hinaus Weisendes, aber als solches etwas Überempirisches, es ist die metaphysische Verklärung des anschaulichen Seins, die dieses nicht in eine höhere Ordnung hinaufhebt, sondern fühlbar macht, daß es selbst und unmittelbar eine höhere Ordnung ist, sobald es mit religiösen Augen angeschaut wird.

Damit ist nicht etwa Pantheismus gemeint, der ja überhaupt in den bildenden Künsten nur einen schwebenden, von fernher

symbolisierenden Stimmungsausdruck finden kann — so sehr das Künstlertum als solches überhaupt in pantheistischen Voraussetzungen wurzelt. Der religiöse Pantheismus ist entweder die Versöhntheit eines Dualismus, dessen Spuren nicht völlig verwischt sind und auch nicht verwischt sein dürfen, damit die gewonnene Einheit fühlbar bleibe; oder er ist eine, offenere oder heimlichere, Verneinung der sinnlichen Wirklichkeit zugunsten der alleinigen Wirklichkeit des Absoluten. Beides liegt dem Verhalten Rembrandts ganz fern. Sein spezifisches Licht stammt zwar weder von der Sonne noch aus einer künstlichen Quelle, sondern aus der künstlerischen Phantasie, aber es hat auf deren Boden völlig den Charakter seelisch-sinnlicher Anschauung, und seine Weihe und daß es nicht von dieser Welt ist, ist eine Qualität, die es durchaus als Erscheinung dieser Welt, sozusagen als künstlerische Erfahrung besitzt. Man möchte hier eine Analogie mit historischen Wirklichkeiten erkennen. Sieht man das niederländische Volk an, wie es sich auf den Bauern- und Bürgerbildern darstellt: sinnenfroh, fest in der Erde wurzelnd, gutem Essen und Trinken von Herzen ergeben, so ist es eines der erschütterndsten Schauspiele, daß gerade diese Menschen für ideale Besitze, für ihre politische Freiheit und ihr religiöses Heil rückhaltlos den Tod und Schlimmeres als den Tod auf sich nahmen. Und fast erscheint dieses in vielen der Rembrandtschen religiösen Bilder und Radierungen symbolisiert: einfache Gestalten, ohne jede subjektive Phantastik, irdisch derb — und in sich schon jener immanenten Religiosität teilhaft, werden sie jetzt noch einmal vom Licht umgriffen, um eine Totalität zu tragen, die den gleichen Charakter der rein inneren Verklärtheit offenbart, des Irdischen, das ein Überirdisches ist, ohne über sich selbst hinauszugreifen. Bilder wie die „Ruhe auf der Flucht“ im Haager Museum oder die Grisaille des „Barmherzigen Samariters“ in Berlin sind schlechthin einzige Erscheinungen in der Geschichte des malerischen Ausdrucks. Wie die Musik des großen Komponisten allen einzelnen und begrifflichen Inhalt des Liedtextes übergreift und eben damit doch dessen letzten Sinn in absoluter Einheit und Reinheit ausspricht — so ist hier jede Besonderheit

der fast unkenntlichen Figuren, jede Spezifikation des Vorgangs völlig in die Dramatik des Hellen und des Dunkeln aufgelöst, mit der die allgemeinste, metaphysische und innere Deutung des Ereignisses uns als Vision erschüttert. Dies Licht ist die religiöse Weihe, das Zeichen des Von-Gott-Seins in der Atmosphäre, in der räumlichen Welt um uns herum, deren nur innerlich eigene Qualität damit ausgedrückt ist.

Man kann das Problem nicht abweisen, wie sich die Betonung dieses höchst allgemeinen Elementes wohl zu der individualistischen Gerichtetheit der Rembrandtschen Kunst verhalte. Ich führte vorhin schon aus, daß die religiösen Figuren nicht die einsame Einzigkeit des Porträts zeigten. So wenig ihr religiöser Charakter von ihrem Leben getrennt, vielmehr nur dessen Modus ist, so ist es unleugbar selbst so eine angebbare Eigenschaft und als solche etwas Allgemeineres, Vielen gleichmäßig Anhaftendes; die Einzigkeit der Porträtgestalten beruhte gerade in der Nicht-Angebbarkeit irgendeines einzelnen Charakterzuges — denn sowie ein solcher zu bezeichnen ist, besteht er ideell außerhalb seines Trägers und ist nicht dessen alleinigem Besitze vorbehalten. Jene Lockerung des Individualitätsprinzips — mehr als Lockerung ist es nicht — setzt sich in der Bedeutung und Betonung des Lichtes fort. Die Individualität scheint zwar mit dem Licht in ein Allgemeines, Weltmäßiges aufgelöst, aber die Welt dieses Lichtes ist zunächst die Welt der S e e l e. Es ist, als hätte die Seelenhaftigkeit die Form der Individualität verlassen und wäre in diese tiefe wogende Dynamik von Licht und Schatten aufgegangen. Das ist nicht vom Subjekt her zu verstehen, als bedeutete es den Ausdruck für eine „Stimmung" des Schöpfers oder des Beschauers; dies lyrische Moment liegt fern. Auch ist die seelische Bedeutung dieses Lichtes nicht etwa eine „symbolische". Für einige seiner landschaftlichen Bilder und Radierungen mag das gelten; da soll es gewisse differenzierte Affekte oder Ideen vorstellen und ist dadurch eigentlich mehr allegorisch als symbolisch. In jenen Darstellungen aber ist es unmittelbar religiöse Atmosphäre, religiöse Weltfärbung. Es symbolisiert nichts, während in anderen Gemälden etwa der vom geöffneten Himmel herunter-

zuckende Strahl oder das vom Christkind ausgehende Leuchten Symbole sind. Nur die Worte, in die man die künstlerische Tatsache notdürftig fassen mag, können nicht anders als symbolisch sein. Es ist also, als ob das Licht in sich selbst lebendig wäre, als ob Kampf und Frieden, Gegensatz und Verwandtschaft, Leidenschaft und Sanftmut dieses Kräftespiel von Licht und Dunkelheit unmittelbar trügen, nicht als ein Dahinter-Stehendes, das sich in diesem Spiel erst ausdrückte, sondern wie wir in der Statik und Dynamik unserer einzelnen Vorstellungen und Affekte einen tieferen Rhythmus des seelischen Lebens überhaupt wahrzunehmen meinen; dieser aber ist nicht der Drahtzieher oder das „Ding an sich" jener Phänomene, sondern ihre Kraft, ihre Lebendigkeit selbst und nur in dem reflektierenden Ausdruck von ihnen geschieden. Die immer auffallende „Wärme" des Rembrandtschen Lichtes ist mit dieser Lebendigkeit identisch; das Licht z. B. auf Correggios Heiliger Nacht hat dagegen etwas Mechanisches, es entspricht Newtons Vorstellung vom Licht, die Rembrandts dagegen der Goethes. Das Licht hat hier die intensive Tiefe, die Rhythmik der Gegensätze, das Fließende und Vibrierende, das wir sonst nur als die prinzipiellen Formen des seelischen Lebens kennen. Damit aber ist, ein so allgemeines Weltelement das Licht sonst auch sein mag, ihm eine gewissermaßen individualistische Wendung gegeben. Ich habe öfters hervorgehoben, daß jene eigentümliche Dimension des Empfindens, Anschauens, Bildens, die wir das Kosmische nennen, nicht der Ort Rembrandtscher Kunst sei, und daß man eben dies in Rembrandts Lichtbehandlung hat sehen wollen, halte ich für eine Mißdeutung. Es ist das Wesen des Kosmischen in seinem weitesten Sinne, auch über das Seelenprinzip hinüberzugreifen, ja dieses Überschreiten auch noch der seelischen Unendlichkeit, des weitesten und tiefsten aller benennbaren Weltelemente, bezeichnet erst seine eigentliche und volle Bedeutung. Von diesem absolut Weltmäßigen scheint mir Rembrandts Licht nicht Zeugnis abzulegen, wie allerdings etwa Correggios Domkuppel in Parma oder wie in anderer Formung der Goldglanz mancher Trecento-Bilder es tut. Auch in der Verwendung des Lichtes,

das an sich weit über alle menschliche Individualisierung hinausreicht, bleibt Rembrandt immer in den Grenzen des seelischen Sinnes, der seelischen Dynamik. Wie die Seele seiner Porträtgestalten, so ist ihm auch das Licht ein in sich, in seiner eigenen innerlichen Bedeutung zentrierendes Sein. Es wendet sich nicht hinaus zu einer ihm kontinuierlich verknüpften oder von ihm repräsentierten Welt des Lichts, wie es aus Bildern von van Gogh aufleuchtet und in geringerem Maße aus manchen modernen französischen Impressionistenbildern. Gerade gegenüber den Bildern und Radierungen, die, auf gegenständliche Formen fast verzichtend, ausschließlich aus Licht und Schatten und ihren Relationen bestehen, möchte ich den Eindruck so schildern: daß man das Licht nicht als einen Teil der Lichtwelt überhaupt empfindet, sondern eben ausschließlich als das Licht dieses Vorganges, ein einmaliges, gerade nur an dieser Stelle lebendiges. Das hängt wohl mit dem vorhin Betonten zusammen, daß das spezifische Rembrandtsche Licht nicht von der Sonne oder von einer künstlichen Lichtquelle realistisch hergeleitet ist, sondern ein Erzeugnis seiner individuellen künstlerischen Phantasie ist. Deshalb besitzt es sozusagen keine Brücken zur Welt außerhalb seiner, sondern entfaltet und begrenzt sich ausschließlich innerhalb seines Rahmens. Und gerade so verhält es sich mit der Negation des Lichts. Die Finsternis auf einigen seiner Radierungen gehört nicht zu der Nacht des Weltteils, man spürt nicht, daß Nacht rings um die Bildszene herum und diese deshalb dunkel ist. Während sonst eine Erscheinung gegeben ist, die an sich ebenso im Hellen wie im Dunkeln stehen könnte, nur jetzt eben, weil überhaupt Nacht ist, verdunkelt wird, ist die Finsternis der Rembrandtschen Nachtstücke eine immanente Qualität des Bildinhaltes selbst; weil sie sich nur in ihm, durch ihn erzeugt, *kann* sie gar nicht über seine Grenzen hinausdunkeln, so wenig das Rembrandtsche Licht, weil es in und mit dem Bilde geboren ist, aus ihm herausquellen kann, um — wie in Manetschen und Liebermannschen Bildern — gleichsam in Rückprojektion als Empfängnis aus einer umgebenden Lichtwelt zu erscheinen. Gewiß ist das Licht, mit dem, statt mit der Linie der Gegenstände, ge-

malt wird, etwas Allgemeines; aber nicht das Allgemeine, das dieses Bild mit andern Bildern oder Dingen teilt, sondern das Allgemeine seiner selbst, es ist die Aufhebung der Einzelheiten durch die einfachste, reinste Ausdrucksmöglichkeit des Bild-Sinnes, aber nicht die Aufhebung seiner Eigenheit, seines in sich beschlossenen Für-sich-Seins. Man hat den Barockstil, als den spezifisch „malerischen", im Gegensatz zum linearen Stil auch damit charakterisiert, daß dieser den Wertakzent auf die Grenzen der Dinge lege, in jenem aber die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüberspiele. So scheint es auch bei Rembrandt zu liegen. Auch er löst die begrenzende Linie auf, und an die Stelle ihrer Eigenrichtung setzt er ein flirrendes, nach allen Richtungen schwingendes und vibrierendes Leben. Aber sein Unvergleichliches ist, daß die so angedeuteten Unendlichkeiten dem Bilde immanent sind, daß er sie, die von sich selbst her alle Festigkeiten auflösen, in das Innere des Bildes zurückgeknüpft hat. Es ist eine neue Festigkeit, an Stelle der unmittelbaren, an den Elementen haftenden: als oder durch absolute geistige Beherrschung der Gelöstheiten der Elemente. Bei manchen nachklassischen Malern führt das Verschwimmende, Grenzenlösende, Untastbare der Erscheinungen irgendwie aus dem Bilde heraus, wenn auch nicht im direkten Sinne eines räumlichen Heraustretens; wie aber Rembrandt das Licht im Bilde festhält und seine Unendlichkeit ausschließlich für dessen Innerlichkeit ausnutzt, indem es nur in ihm zu entspringen, nicht aber von irgendeinem andern Punkt hingeleitet zu sein scheint, so bannt er auch alles Sich-Verlaufende, den Umriß Überspringende seiner Gegenstände streng in den Bezirk des Bildes, leitet es, von jeder seiner Richtungen und Bedeutungen her, der geschlossenen Individualität dieses Bezirkes zu. Mit alledem gewinnt das Licht, metaphysisch gesprochen, bei ihm dieselbe Beseeltheitsform, die die Porträts zeigen. Was in diesen als Seele fühlbar ist, ist nicht ein Teil oder ein Wellenschlag einer mystischen Beseeltheit des Alls, wie es aus Gestalten der alt-ostasiatischen Kunst heraus fühlbar ist; es ist auch nicht die Erscheinung oder Vertretung des allgemeinsten Menschenschicksals in der ganzen Weite und Tiefe

der Tragik, die mit dem Wesen des Menschen überhaupt geboren ist, wie es die Gestalten Michelangelos zeigen; sondern es ist die Seele, die in den Grenzen dieser Persönlichkeit und ihres Schicksals zu entspringen und sich auszuleben scheint. Nur daß diese Individualisiertheit sich in ihrer allgemeinsten Form darstellt, insofern keine Einzelheit eines angebbaren Inhaltes in die Sichtbarkeit tritt, sondern nur das sozusagen Funktionelle der Seele in ihrem reinsten innersten Leben, ihrer Beschaffenheit und schicksalsmäßigen Bestimmtheit. So also ist das Rembrandtsche Licht durchaus auf den Raum und Vorgang des jeweiligen Bildes beschränkt, aber es bedeutet (mindestens in den eigentlich nur aus Licht und Schatten, bei fast unerkennbaren Einzelheiten, bestehenden Kompositionen) die Hebung des Bildnisses über jedes Dies und Das hinaus in sein eigenes Allgemeinstes, in den höchstmöglichen Ausdruck seines reinen, sublimierten Wesens. Es ersetzt gleichsam die äußere Allgemeinheit durch die innere, es zeigt, wie ich schon sagte, nicht die Einheit des Bildes mit irgend etwas außerhalb seiner, sondern die letzte und einfachste Einheit des Bildes selbst. Dies ist der Zusammenhang, durch den hin das Rembrandtsche Licht jene einzigartige Beseeltheit erwirbt. Denn wie es von allem empirisch Gegebenen nur die Seele ist, die alles Mannigfaltigste in oder aus der Einheit ihres eigensten Lebens aufgehen läßt, so muß das Rembrandtsche Licht, um in die individuell abgeschlossene Einheit seines Lebens und Webens den ganzen Reichtum und die Schwingungsweite eines oft vielfigurigen religiösen Vorganges zu sammeln, eben diese sonst nur der Seele vorbehaltene Kraft besitzen: ein sachlich Mannigfaltiges in ein einheitlich Allgemeines zu formen, den Gegensatz von Individualität und Allgemeinheit von der ersteren her zu lösen.

Es erläutert diese Beziehungen, daß das Licht, wo es jene sozusagen abstraktere Allgemeinheit hat, sich überhaupt der Ganzheit des jeweiligen Bildes, seinem innerlichen und künstlerischen Sinne nicht so eng verbindet wie bei Rembrandt. In dem größten Teil der Barockmalerei tritt dies am entschiedensten hervor. Hier ist das Licht eigentlich nur ein zu der schon vorbestehenden

Bildganzheit noch hinzugeborgtes Element, das gewisse, in jener schon angelegte Werte und Akzente, z. B. die Umrisse der Gestalten, klarer und vielleicht reizvoller zu machen hat. Wird bei den großen Malern des kosmischen Lichts durch dessen Bestand jenseits des Bildes eine geheimnisvolle Expansion der Schauung und Stimmung bewirkt, so wird bei dem mittleren Barockmaler an dieser Außerhalb-Existenz des Lichts nur um so deutlicher die gleichsam mechanische Zusammengesetztheit des Bildes aus einander wurzelfremden Elementen empfunden. Aber selbst bei Meistern der Farbe, außer bei Rembrandt, wirkt mindestens das Helldunkel als ein gleichsam funktionelles Mittel, um die substanzielle Farbe zu nuancieren, ihr Kräfte und Betonungen zu geben. Es steht aber durch seinen Charakter als Mittel irgendwie nicht ganz in der gleichen Schicht mit den eigentlich konstitutiven Farbwerten des Bildes. Dieses ideelle Außerhalb besteht für das Rembrandtsche Licht nicht. Es ist eben eine Lebendigkeit dieses einzelnen Bildes selbst, in derjenigen Einheit mit dessen sonstigen Elementen, die es nur in der Form der Individualität gibt; weshalb denn auch begreiflich die Farben innerhalb seines Helldunkels nicht zu der Reinheit und sozusagen partikularen Schönheit kommen, die die größere, nicht von der Individualitätsform aufgehobene Gesondertheit der Bildelemente ihnen erlauben kann.

Diese Individualität des Bildganzen muß, wie auf die Beziehung zu der umbestehenden Welt, auch auf die Sonderbetonung der Bildteile verzichten, weil nur so die Einheit entsteht, die auch von innen undurchbrechlich ist. Wie sehr das Rembrandtsche Licht diese trägt, wird gerade durch den Vergleich mit Caravaggio deutlich. Denn indem dieser Licht und Dunkelheit aufs stärkste benutzt, aber im wesentlichen um die einzelnen Bildelemente herauszuheben, entsteht doch nur ein schneidender Kontrast in gegenseitiger Begrenzung von Hell und Dunkel. Rembrandt dagegen, auf Partialakzentuierungen zugunsten der Individualität des Ganzen verzichtend, läßt es zu solcher Parteiung nicht kommen. Licht und Schatten sind ihm nicht, wie Caravaggio sie wegen der Individualisierung innerhalb des Bildes fast darzu-

stellen scheint, feindliche Potenzen, sondern weil ihm nur das Ganze Individualität ist, sind sie ihm wie Geschwister, deren Wesensarten und Betätigungsbezirke sanft gleitend ineinander übergehen und die Gemeinsamkeit ihrer Herkunft — eben die alle Einzelheiten durchdringende Einheit des Bildes selbst — nie vergessen.

Wenn dieses Licht als rein innerlich mit der Bildindividualität solidarisches, deshalb weder kosmisch noch transzendent noch symbolisch sein kann, so lehnt es auch noch das letzte Hinausgreifen über eben diese Immanenz ab: die Beziehung zur äußeren Lichtrealität, zur Objektivität der Modellszene. Wie wir früher festgestellt haben, daß die Beseeltheit der Rembrandtschen Porträtgestalten nicht dadurch gewonnen ist, daß sie den Beschauer auf die Lebensrealität des Modells hinweisen, wie vielmehr in diesen, sich in sich selbst absolut genügenden Kunstwerken das Physische der Erscheinung mit der Beseeltheit identisch ist, so führt uns auch das Rembrandtsche Licht nicht auf ein solches hin, das eine entsprechende Realszene erleuchtet. Auch hier ist die Forderung an das reine Kunstwerk erfüllt, seine Wirkung aus sich selbst zu beziehen, und soviel von der Welt es auch in sich eingezogen hat, damit nicht wieder eine Brücke in die Welt hinaus zu schlagen, um sich aus ihr zu ergänzen.

Selbst ein so phantastisches Licht wie in Correggios Nacht erscheint als Reproduktion des Lichts, das zu dem ganzen von dem Bild wiedergegebenen Realvorgang gehört, sogar in der Beschränkung, daß es nicht einmal den Raum erleuchtet, sondern nur die Oberfläche der Akteure. Erst bei Rembrandt ist das Licht nur in dem Bilde selbst entsprungen, nur auf das malerisch Sichtbare bezogen, ohne daß man, durch dieses gleichsam hindurchsehend, einen entsprechenden Vorgang in der realen Welt zu imaginieren veranlaßt würde. Ja, dieses Immanente der Rembrandtschen Kunst und daß es schlechthin in der Sphäre seiner schöpferischen Beseeltheit verbleibt, das ist gerade dieser Irrealität des Lichts zuzuschreiben. Das wirkliche Licht, gleichmäßig über Gerechte und Ungerechte scheinend, das Abstehendste verbindend,

überall in seiner Quelleinheit empfunden, dem Unvergleichbarsten doch eine Gleichmäßigkeit an Helligkeit und Schatten verleihend — dieses Licht setzt jedes Geschehende am ehesten mit all dem, was außerhalb seiner geschieht, in Beziehung, es ist insofern für das Einzelne ein im höchsten Maße realisierendes Element, verneint am stärksten die Abgeschlossenheit der Dinge in sich. Denn Wirklichkeit kommt den einzelnen Inhalten nur in dem Zusammenhang oder als der Zusammenhang mit der Welttotalität zu, es ist ein Relationsbegriff wie die Schwere, die das einzelne irdische Ding nur in der Wechselwirkung mit der Ganzheit des Erdkörpers gewinnt. Die Herstellung dieses Zusammenhanges, d. h. der Realität, ist, wie gesagt, eine der wesentlichen Funktionen des empirischen Lichts. Rembrandts Licht lehnt diese Funktion ab, durch die das Licht auf andern Bildern sich sozusagen über den Rahmen des Bildinhaltes hinausbegibt und damit diesen Inhalt selbst in die Realität außerhalb des Bildes einstellt. Dieser Hinweis auf das reale Modell fällt bei ihm fort, weil sein Licht nur das Licht dieses Bildes ist; dadurch ist das Bild mehr als irgend sonst der Realität enthoben, selbstgenugsam aus einer anderen Wurzel als der der Weltwirklichkeit gewachsen. Nur die lichtlosen Bilder des Trecento haben aus demselben, nur negativ gewendeten Grund diese Unwirklichkeit.

Zwischenerörterung: Was sehen wir am Kunstwerk?

Angesichts der überwältigenden Tatsächlichkeit des natürlichen Lichtes ist das hier berührte Verhältnis des künstlerischen zu ihm vielleicht die tiefstgegründete Gelegenheit, in das Realismusproblem an seiner ganz entscheidenden Stelle einzutreten. Daß die auf das Licht gestellten Szenen bei Rembrandt in Hinsicht des Lichts mit sich abschließen, daß jede gleichsam ein sich selbst mit Licht speisender Kosmos ist, dies gerade entfernt sie am weitesten von dem Realismus, der im Kunstwerk die Spiegelung eines Stückes Wirklichkeit sieht; denn in jedem Stück Wirklichkeit ist das Licht ein Fragment oder Abkömmling des auch außerhalb seiner flutenden kosmischen Lichtes überhaupt. Gerade mit diesem Realismus ist die Theorie, daß die Kunst ein „Schein“ ist, aufs engste verwandt.

Der Schein ist der Schein von Etwas, und zwar ein solcher, der das Etwas repräsentiert, der die Illusion von dessen Realität ebenso erweckt,

wie die Wirklichkeit die wahre Vorstellung eben dieser. Der Akzent, den die Scheintheorie auf die Irrealität des Kunstwerkes legt, ist selbst nur ein Schein: ihr gemäß wäre das Entscheidende für die Kunst, daß sie durch eine scheinhafte Darstellung eben dieselbe Anschauung psychologisch erzeugt, die sonst von der Realität ausgeht. Ich habe dies oben für das Porträt in Gegenhaltung gegen die Photographie und dann wieder für die Bewegung im Bilde abgewiesen. Allein der Bezirk der Frage geht über diese Einzelfälle weit hinaus, denn sie lautet in ihrer allgemeinen Fassung: was sehen wir eigentlich an einem Bilde, das irgend etwas „darstellt"? — und hier stehen wir recht eigentlich im Zentrum der kunstphilosophischen Probleme.

Auf einer berühmten Radierung seiner Mutter (angeblich von 1628) hat Rembrandt einen Pelzkragen angebracht, der ein wahres Wunder der Radierkunst ist: mit ein paar Dutzend minimaler, scheinbar regellos hingesetzter Strichelchen ist die einzigartige Stofflichkeit des Pelzwerks schlechthin überzeugend gegeben. Eine ganz kleine seiner Handzeichnungen stellt einen ländlichen, auf ein Gehölz zuführenden Weg dar. Hier ist die Streckung des eingezäunten Weges, die Entfernung bis zu dem Wäldchen, die Unermeßlichkeit des Luftraumes darüber mit unbegreiflich wenigen Strichen zur Anschauung gebracht, die Landschaft steht in völliger Festigkeit und Unzweideutigkeit da. Was liegt nun in diesen (natürlich beliebig ausgewählten) Fällen vor? Sehe ich mit dem inneren Auge einen wirklichen Pelzkragen und eine wirkliche Landschaft, etwa so, wie die Erinnerung mir solche Bilder, nachdem ich sie in empirischer Wirklichkeit erblickt habe, wieder vergegenwärtigt? Das Ziel des Kunstwerkes wäre dann eine von ihm irgendwie hervorgerufene innere Schauung von Wirklichkeit, und mit deren Erreichung wäre es selbst, in seiner Unmittelbarkeit, so belanglos wie die Brücke es ist, sobald sie ihre Funktion, überschritten zu werden, ausgeübt hat; so wäre tatsächlich das Kunstwerk ein „Schein", erst von einer ihm jenseitigen Wirklichkeit Sinn, Wert, Substanz erhaltend, weil eine äußere Formgleichheit es mit dieser verbindet und ihm gewissermaßen das Recht zur seelischen Reproduktion der Wirklichkeit gibt. Ich stelle nun hier — wie früher bei einem spezielleren Anlaß — schlechtweg in Abrede, daß man beim Anblick jener Blätter sich einen „wirklichen" Pelzkragen oder Landweg „vorstellt". Wie sollte denn diese wirkliche Landschaft aussehen? Hat sie, wie es einer solchen doch mindestens zukommt, grüne Vegetation und blauen Himmel? Ich kann, während ich die schwarzweiße Zeichnung betrachte, absolut nichts dieser Art in meinem Bewußtsein finden; neben die Striche, die ich sinnlich sehe und zur Einheit zusammenfasse, stellt mir meine Phantasie nichts, was die Ausdehnung und Mannig-

faltigkeit, die Farben und die Bewegtheit einer empirischen Landschaft hätte. Auch wüßte ich nicht, mit welchem Material das geschehen sollte; denn ich kenne keine genau gleiche Landschaft, so daß die Zeichnung den Dienst der Photographie einer solchen Szenerie leistete, und die Zusammenfügung aus einzelnen verstreuten Erinnerungsstücken ist eine Hypothese, die auch nur zu diskutieren ganz unsinnig wäre. Es kommt also das Objekt nicht einmal seelisch zustande, von dem die Zeichnung der bloße „Schein" wäre. Einen seltsamen Widerspruch begeht die Ästhetik, wenn sie im Kunstwerk ein Geschenk an uns, über unseren Wirklichkeitsbesitz hinaus, erblickt und zugleich voraussetzt, daß wir es von uns aus zur vollen Wirklichkeitsvorstellung ergänzen. Unmöglich kann das Schlagwort: Zeichnen ist Weglassen — die künstlerische Sprache als eine Art Telegrammstil erscheinen lassen, dessen Zusammengedrängtheiten wir ohne weiteres mit der Vollständigkeit des normalen Satzes ausstatten. Tatsächlich sehen wir an jenen Zeichnungen genau das, was auf dem Papier steht, und borgen ihm nicht, mit einer phantasiemäßigen Bedeutung des „Sehens", noch ein substanzielles Plus aus einer anderen Ordnung der Dinge hinzu. Und wenn jenes tatsächliche Sehen doch einen anderen Gegenstand hat oder bildet, als eine Summe nebeneinanderstehender Striche, so ist dieses Andere oder dieses Mehr etwas dem unmittelbar Gesehenen Immanentes, eine bestimmte A r t, das Dastehende zu sehen, eine funktionelle Beziehung von dessen Bestandstücken untereinander, niemals aber ein substanzielles Geschenk von Gnaden des Gedächtnisses. Wir sagen, daß wir hier einen Pelz, dort eine Landschaft „sehen" — und sicherlich ist dies mehr als eine sachlich unbegründete Ausdrucksübertragung. Ebenso zweifellos freilich können wir das nur auf Grund eines herangebrachten Wissens um diese Gegenstände — eines Wissens, das nun doch, wie im Widerspruch gegen das bisher Behauptete, aus anderweitig gemachten Wirklichkeitserfahrungen stammen muß. Diesen beiden, scheinbar einander entgegengesetzten Bedingungen also muß die Beantwortung der Frage: was s e h e n wir eigentlich am Kunstwerk? genugtun: sie muß einerseits das Kunstwerk als selbstgenugsames, keiner erborgten Ergänzung bedürftiges bestehen lassen, andrerseits aber begreiflich machen, wieso es zu dem, was wir in ihm zu „sehen" behaupten, doch nur durch Erfahrungen kommt, die aus der kunstfremden Sphäre der Wirklichkeit genommen sind.

Angesichts dieses Problems mache man sich klar, was wir denn an dem „realen" Gegenstande sehen. Sicherlich nicht das, was wir z. B. mit dem vollständigen Begriff eines Pelzkragens meinen. Im bloßen Sehen haben wir vielmehr einen farbigen Eindruck, der rein optisch und, bei

Verzicht auf alle Tasterfahrungen, nicht dreidimensional-substanziell ist. Und daß er sich gegen die Umgebung als ein bestimmtes, in sich zusammenhängendes Etwas abhebt, ist auch nicht mit dem Hinsehen allein gegeben. Denn dieses zeigt nur das mannigfaltig gefärbte, in wechselndem Relief aufgebaute, dabei aber doch in sich kontinuierliche Oberflächenbild des ganzen jeweiligen Gesichtsfeldes. Der Pelzkragen, als eine für sich sinnvolle, von einem einheitlichen Begriff zusammengehaltene und ihn erfüllende Wesenheit, ist das Ergebnis von Herauslösungen und Synthesen, die von Berührungsgefühlen, Hantierungen, praktischen Zwecken, verstandesmäßigen Einordnungen, kurz von einer großen Menge seelischer Faktoren außer den optischen getragen werden. Wir sehen gar nicht, daß dies ein Pelzkragen ist, sondern wir haben einen optischen Eindruck, den wir auf Grund von Momenten ganz anderer Herkunft als Pelzkragen erfahren oder bezeichnen. Und nur wenn man unter dem „wirklichen" Pelzkragen jenen ganzen Komplex optischer und taktiler, substanzhafter, praktischer Momente versteht, kann man überhaupt den gezeichneten als einen „Schein" bezeichnen. Denn dann mag man ihm zutrauen, diese Gesamtvorstellung ebenso erwecken zu wollen, wie das tatsächlich dieser zugehörige Bild es tat; und dies müßte freilich Illusion heißen, weil nur an jenes andere Anschauungsbild, aber nicht an dieses, die Verbindungen sich ansetzen, die es in die Sphäre der Realität tragen. Innerhalb dieser Verbindungen und dieser Sphäre hat das optische Bild eine bestimmte Form. Sobald aber durch deren Anblick die Produktivität des Künstlers angeregt ist, geht aus ihr ein Gebilde hervor, für dessen Form diese Produktivität allein verantwortlich ist. Immerhin besitzt aus diesem Zusammenhang heraus diese Form mit jener eine Verwandtschaft, aber dies verhindert die innere Autonomie, die Eigenbestimmtheit des Wachstums der ersteren so wenig, wie ein Liebesgedicht darum weniger ein Erzeugnis der schlechthin selbständigen künstlerischen Keimkraft ist, weil es durch ein reales Liebeserlebnis ausgelöst ist und dessen Inhalt in seiner nun eigenen Form ausspricht, die mit der Form seines Erlebtwerdens in der Wirklichkeitssphäre gar nichts zu tun hat. Die künstlerische Vision und Ausgestaltung des Gebildes, das in jenen dreidimensionalen und praktischen Zusammenhängen ein „wirklicher" Pelzkragen ist, geht nach Ursprung, Form und Sinn genau so autochthon auf den künstlerischen Geist und seine schöpferischen Kategorien zurück, wie der dreidimensionale Pelzkragen auf all diejenigen genetischen und korrelativen Momente, auf die hin wir ihn einen „wirklichen" nennen.

Die Frage, welche Bedeutung der Inhalt oder Gegenstand des Kunstwerks für das Kunstwerk als solches hat, fordert, wie ich glaube, eine Ant-

wort, die durch diese Festsetzung fundiert und verdeutlicht wird. Daß die Theorie des l'art pour l'art jede Bedeutung des Gegenstandes schlechthin in Abrede stellte — so daß der gemalte Kohlkopf und die gemalte Madonna als Kunstwerke a priori völlig gleichwertig seien —, war eine durchaus begreifliche Reaktion gegen eine Kunst, die sich zum Organ von anekdotischen, geschichtlichen, sentimentalen Mitteilungen machte oder die erhabenen und tiefen „Ideen" eine Bedeutsamkeit und einen Wert entlieh, um ein Bild damit auszuputzen. Wenn dem gegenüber das Schlagwort vom Kohlkopf und der Madonna aufkam, so war das Gerechtfertigte daran jedenfalls das Negative: es sei Unehrlichkeit und Verschiefung, dem Kunstwerk einen Reiz und eine Bedeutung zuzuschanzen, die aus anderen Wertprovinzen einfach herübergenommen, nicht durch Bearbeitung seines eigenen Bodens selbstverdient ist. Es ist derselbe unrechtmäßige Erwerb, wie wenn ein schlechter Dramatiker durch die Einführung großer historischer Persönlichkeiten seinem Stück ein Interesse sichert, das die Zuschauer schon aus ihren anderweitig erworbenen Geschichtskenntnissen heraus ins Theater mitbringen. Der Satz, daß der Gegenstand des Kunstwerks gleichgültig sei, hat den legitimen Sinn, daß Bedeutungen und Werte, die der Gegenstand innerhalb anderer, nicht-künstlerischer Ordnungen besitzt, dem künstlerischen Wert des Werkes nichts hinzutun dürfen und deshalb für ihn gleichgültig sind. Daß die Madonna in der kirchlichen Sphäre ein Gegenstand der Anbetung ist, geht das Kunstwerk als solches so wenig an, wie daß der Kohlkopf in der Sphäre der Praxis ein Gegenstand der Ernährung ist (wobei vorbehalten bleibt, daß die religiöse Empfindung jenseits ihrer psychologischen oder kirchlichen Realisierung zum Inhalt einer rein künstlerischen Gestaltung gewählt werden kann). Diese Gleichgültigkeit des Gegenstandes, die seinen außerhalb der Kunst gelegenen Sinn für diese betrifft, wird nun aber völlig unrichtig als eine Gleichgültigkeit gedeutet, die dem Gegenstand als reinem Inhalt des Kunstwerks zukommt, in der grenzsicheren Immanenz seiner künstlerischen Verwertung. Ihn auch in diesem Sinne für indifferent zu erklären, ist eine willkürliche Zerreißung der Einheit des Kunstwerks, die für kein in sie eingeschlossenes Element Gleichgültigkeit zuläßt. Es wäre doch auch sehr merkwürdig, wenn, während z. B. der Stoff des Dramas oder des Epos ein glücklich oder ein unglücklich gewählter, ein großer oder ein unbedeutender (rein seiner künstlerischen Dignität nach) sein kann, für die bildende Kunst diese Wertigkeit des Stoffes einfach versagen sollte. Diese scheinbar rein artistische Behauptung geht in Wirklichkeit auf eine naturalistische Undifferenziertheit zurück: man scheidet die Bedeutungen, die einen Gegenstand in der Kategorie der Realität bekleiden, nicht reinlich

von den Funktionen, die er, zum Kunstwerk gebildet, ausübt, und lehnt die letzteren ab, weil man das Hineinspielen der ersteren zuläßt oder fürchtet. Die Madonna ist freilich nicht deshalb ein „würdigerer" Darstellungsgegenstand, weil sie angebetet, der Kohlkopf aber nur verspeist wird, sondern weil ihre Darstellung mehr Gelegenheit zur Entfaltung rein künstlerischer Qualitäten gibt. Würde etwa jemand die umgekehrte artistische Wertkonsequenz für diese Objekte behaupten und beweisen können, so wäre eben der Kohlkopf der würdigere Bildinhalt.

Dies scheint mir eine ganz klare Entscheidung, sobald man die Grundvoraussetzung annimmt, daß Wirklichkeit und Kunst zwei koordinierte Formungsmöglichkeiten für den identischen Inhalt sind. Die resultierenden Gebilde gehen einander nichts an, die Wertordnungen innerhalb der einen Kategorie fallen mit der der anderen gelegentlich zusammen, gelegentlich auseinander, und es ist deshalb ebenso schief, Bedeutungen und Gestaltungen eines Inhalts, insofern er wirklich ist, auf sein Bild als künstlerisch geformtes zu übertragen, wie es wäre, die Beziehungen und Werte des letzteren zu Besitztümern oder zu Kriterien seiner Wirklichkeit zu machen.

Diese wesenhafte Äquivalenz oder Parallelität des realen und des künstlerischen Gebildes leidet natürlich nicht darunter, daß für die Einzelherstellung des letzteren die Anschauung des ersteren empirisch-psychologische Bedingung ist und jener vorangehen muß. Es verhält sich damit ungefähr wie mit den Figuren der geometrischen Wissenschaft. Der mathematische Kreis als solcher hat mit den runden Dingen in der realen Welt nicht das Geringste zu tun, er gehört einer fundamental und völlig anderen Ordnung an und ist in der empirisch-physischen überhaupt nicht herzustellen. Dennoch würde, wenn nicht in der letzteren irgendwie runde Dinge zu beobachten wären, wahrscheinlich niemand auf die Idee des mathematischen Kreises gekommen sein. Dies gilt gleichmäßig für den Schöpfer wie für den Beschauer. Dieser würde den Strichkomplex nicht begreifen — wie jener ihn nicht schaffen —, wenn er niemals einen wirklichen Pelzkragen gesehen hätte. Allein solche sozusagen technische Unentbehrlichkeit dieser Vermittlung stiftet zwischen ihr und der durch sie erreichten Wesenskategorie nicht die geringste notwendige Verbindung: das Sprungbrett ist doch nicht das Sprungziel, das freilich ohne jenes nicht zu gewinnen ist. Hier liegt der tiefste Irrtum des Historismus und Psychologismus, der sich in der naturalistischen Kunsttheorie wiederholt. Alle diese geistigen Richtungen, auf die mannigfaltigsten Inhalte bezogen, zeigen eine formale Verwandtschaft darin, daß sie ein erreichtes Resultat, ein zustandegekommenes Sein oder Werk, eine verwirklichte Kategorie in ihrer eigenen Qualität und Wesenheit an die Qualitäten

und Wesenheiten binden, die den Bedingungen und realisierenden Vermittelungen jener Erreichtheiten eigen sind. Daß es im Objektiven Inhalte oder Kategorien oder Welten gäbe, die nicht auseinander ableitbar sind, daß es im Subjektiven ein eigentlich schöpferisches Tun gäbe — das ist es, wogegen sich der letzte Sinn jener Theorien richtet. Für sie soll ein Sein oder ein Sinn, ein Wert oder eine Gestaltung durchaus nichts anderes sein, als was die Stationen, die das Werden durchgemacht hat, uns zu erkennen geben. Sie empfinden nicht, daß in jedem organischen und seelischen Werden ein zentraler, autonomer Trieb lebendig ist, mit dem die jedem Stadium vorangehenden Bedingungen und Ursachen gewissermaßen nur kooperieren; nicht von ihnen, sondern von jener inneren Entwicklung geht die eigentliche Zielbestimmung aus, und die letzteren aus einzelnen angebbaren Bedingungen zu konstruieren — eine Kultur aus den wirtschaftlichen Umständen, eine Idee aus Erfahrungen, ein Kunstwerk aus Natureindrücken — ist nicht sinnvoller, als die ausgebildete Körpergestalt aus den Nahrungsmitteln zu entwickeln, ohne die sie freilich nicht zustande gekommen wäre. Der Weg, auf dem wir zu den Gebilden der nicht-physischen Kategorien gelangen, hat mit dem Wesen des Zieles, das wir auf ihm gewinnen, so wenig zu tun, wie der Weg auf einen Berg mit der Aussicht von seinem Gipfel. Der Pelzkragen auf der Rembrandtschen Radierung ist nicht, wie eine Photographie es wäre, ein Oberflächenbild von demjenigen, den seine Mutter wirklich trug, sondern ist ein ebenso selbständiges, ebenso gleichsam aus eigener Wurzel gewachsenes Gebilde wie dieser, kein „Schein“ einer Wirklichkeit, vielmehr der künstlerischen Welt und deren eigenen Kräften und Gesetzen angehörig und deshalb der Alternative: Wirklichkeit oder Schein — durchaus enthoben. Der Schein gehört noch der Wirklichkeit zu, wie der Schatten noch der Körperwelt, denn er ist nur durch sie; beide stehen, wenn auch gewissermaßen mit entgegengesetzten Vorzeichen, innerhalb derselben Ebene. Die Kunst aber lebt in einer anderen, mit jener sich nicht berührenden — gleichviel, ob der Künstler ebenso wie der Beschauer, um in sie zu gelangen, durch jene hindurchgehen muß. In dem Geschaffenen, das schließlich in unabhängiger Objektivität dasteht, sind die psychologischen Vorstadien und Bedingungen seines Geschaffenwerdens überwunden.

Weil die Kunst von dem tiefsten Punkt her, aus dem heraus sie überhaupt Kunst ist, mit Wirklichkeit nichts zu tun hat, die Frage nach ihrem Verhältnis zu dieser also prinzipiell falsch gestellt ist, wird die Gegensätzlichkeit in den Beantwortungen dieser Frage verständlich: gegenüber einer in sich widerspruchsvollen Frage kann das Ja ebenso wie das Nein wohl bis zur Widerlegung des Gegners, aber nicht bis zu positivem Beweise seiner

selbst vordringen. Die Scheidung aber zwischen naturalistischer oder stilisierender (idealisierender, dekorativer, phantasiemäßiger) Kunst hat mit der hier behandelten: zwischen den Auffassungen der Kunst als Wirklichkeitsschein, Wirklichkeitsentnahme und als selbständigen Gebildes, schlechthin primärer Kategorie, von vornherein nichts gemein. Denn jene Frage betrifft nur die besonderen Gestaltungen innerhalb *der Kunst, die unsere aber das Wesen der Kunst als ganzer; jene geht auf die morphologische Beziehung zwischen dem schließlich dastehenden Produkt und der den gleichen Inhalt tragenden Wirklichkeit, diese aber auf die Voraussetzung aller künstlerischen Erscheinungen überhaupt. —*

Es liegt nahe, hier an das Grundmotiv der Platonischen Ideenlehre zu denken: das einzelne anschauliche Ding erschöpfe sein Wesen nicht in seiner einmaligen Realität, die Wirklichkeit sei sozusagen nicht ausreichend, um den Sinn der Dinge zu erzeugen und verständlich zu machen. Empirische Wirklichkeit sei vielmehr nur die flüchtige Form, in die sich die „Idee", der wahre Gehalt, der wesentliche Sinn der Dinge kleidet. Nun mögen wir die metaphysischen Spekulationen Platos über die Ideen: daß ihnen eine substanzielle, ja die „eigentliche" Wirklichkeit zukäme, daß sie ein innerlich logisch zusammenhängendes Reich bilden — ohne weiteres ablehnen. Ihre tiefere Bedeutung, daß die Dinge einen von ihrer Wirklichkeit unabhängigen Sinn oder Inhalt haben, bleibt darum doch bestehen. Aber nun hätte Plato noch einen Schritt weitergehen können, zu der Erkenntnis, daß die empirische Wirklichkeit nicht die einzige Form ist, in der jener Sinn oder Inhalt der Dinge sich uns darstellt, daß er vielmehr auch in der Form der Kunst besteht. Der wirkliche Pelzkragen und der radierte Pelzkragen sind eine und dieselbe Wesenheit, auf zwei voneinander essenziell verschiedene und unabhängige Arten ausgedrückt. Kann man sich von der metaphysischen Belastetheit des Wortes freimachen, so ist es ganz legitim, zu sagen, daß die Idee des Pelzkragens von der Wirklichkeit und von der Kunst wie von zwei Sprachen ausgesprochen wird. Daß die erstere nun gleichsam unsere Muttersprache ist, daß wir die Seinsinhalte oder Ideen aus dieser, in der sie uns zuerst begegnen, in jene übersetzen müssen — diese seelisch-zeitliche Notwendigkeit ändert doch nichts an der Selbständigkeit und Fundamentalität jeder der beiden Sprachen; ändert nichts daran, daß jede den gleichen Inhalt mit ihren *Vokabeln und nach* ihrer *Grammatik ausdrückt und diese Form nicht von der andern borgt — trotz jener psychologischen Anordnung, die angesichts der sachlichen Parallelität beider im letzten Grunde zufällig ist. Diese letztere ist das eigentliche Fundament, auf dem die paradoxe Theorie möglich wurde, daß nicht die Kunst die Natur nachbildet,*

sondern umgekehrt die Natur die Kunst. Das heißt, innerhalb jeder Epoche sähen die Menschen die Natur so, wie ihre Künstler es sie lehren. Wir erlebten unsere realen Schicksale in der Art und mit den Gefühlsreaktionen, die unsere Dichter uns vorempfunden hätten, wir erblickten im Anschaulichen die Farben und Formen, die unsere jeweiligen Maler uns suggerierten, und wären gegen andere innere Formungen der Anschauung völlig blind, usw. Ganz annehmbar oder nicht, jedenfalls ist diese Umkehrung des zeitlichen Verhältnisses zwischen Naturanschauung und Kunst ein zutreffendes Symbol dafür, daß keine Richtung dieses Verhältnisses innerlich notwendig ist, da jedes seiner Elemente für sich die autonome Aussprache eines ideellen Inhaltes ist, der uns freilich nur in der Form irgendeiner solchen Aussprache zugängig wird. Nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit erhebt sich die Kunst, nicht als eine Übertragung ihres Oberflächenscheines auf die Leinwand, sondern beide sind nur durch die Identität jenes Inhaltes verbunden, der an sich weder Natur noch Kunst ist. Darum treffen auch all die Ausdrücke für das Wesen der Kunst: sie sei Überwindung, Erlösung, Distanzierung, bewußte Selbsttäuschung — nicht ihr innereigenes Wesen. Denn dieses wäre so noch immer auf ihre Beziehung zum Wirklichen reduziert, auch wenn sie eine negative ist. Tatsächlich aber dient ihr diese Beziehung nur zum Gewinn des Inhalts, den sie, wenn sie ihn erst einmal der Wirklichkeitsform entrissen hat, zu einem ebenso wurzelhaft selbständigen Gebilde formt, wie jene es tut. Daß sie dann zu Erlösungen von der Wirklichkeit dient, ist etwas ebenso Sekundäres, wie daß ihre psychologische Genesis des Hinsehens auf die Wirklichkeit bedarf.

Damit ist nun endlich die Frage beantwortet: was sehen wir eigentlich in dem Kunstwerk, das eine gegebene Wirklichkeit darstellt? Es hat sich gezeigt, daß dieser letztere Ausdruck überhaupt nicht das wesenhafte, resultathafte Verhalten der Kunst bezeichnet, daß er vielmehr die psychologische Vorbedingtheit der Kunst, den für Schöpfer und Beschauer notwendigen Weg durch die Wirklichkeitsform der Inhalte hindurch für etwas Endgültiges ausgibt; infolge wovon dann nichts übrig bleibt, als das Kunstwerk für einen bloßen, von der Wirklichkeit abgeschöpften und sie psychologisch vertretenden Schein zu erklären. Die künstlerische Anschauung ist nicht dem Sachgehalt nach, sondern nur der psychologischen Bewußtseinsfolge nach ein Abgeleitetes, und sobald sie, produktiv und rezeptiv, gelungen ist, hat sie diese Bedingung ihres Werdens hinter sich gelassen. Neben den geistigen Energien, die die empirisch-reale Anschauung formen, stehen, in unabhängiger Äquivalenz, diejenigen, die das künstlerische Bild schaffen — dahingestellt, ob tiefere seelische oder metaphysische Schichten sie gemeinsam

unterbauen. Ihr Inhalt ist, wo wir ihn mit dem gleichen Begriff bezeichnen, der identische, ohne daß er in der einen „wirklich", in der andern nur abgespiegelt wäre und ohne daß er in transzendenter Selbständigkeit, wie die Platonischen Ideen im ὑπερουρανιος τοπος, zu bestehen brauchte. Was wir Wirklichkeit nennen, ist auch nur eine Kategorie, in die ein Inhalt geformt wird, so ein völlig einheitliches Gebilde ergebend. Auch die Kunst ist nichts anderes, und wenn wir den Rembrandtschen Pelzkragen sehen, so sehen wir tatsächlich nur diese Striche, die nicht einen anderswo gegebenen und sich assoziativ vorschiebenden Pelzkragen „darstellen", sondern genau so ein Pelzkragen „sind", wie die einzelnen Haare des von Rembrandts Mutter getragenen zusammen ein Pelzkragen „sind". Nur muß man an dieses „Sein" nicht gleich seine praktisch-reale Bedeutung binden, sondern es in seinem reinen Sinne fassen, in dem die Sprache es auch von der Radierung gebraucht: dies ist ein Pelzkragen, oder: ist eine Landschaft. Hat man erst einmal die Verwechslung der Vorbedingungen und Durchgangsstadien des Schaffens und Aufnehmens mit dessen sachlichem und definitivem Sinn und Inhalt durchschaut, so ist es keine Paradoxe mehr, daß wir im Kunstwerk das absolut Andere und das absolut Selbe wie in der Wirklichkeit erblicken. Es kann die Wirklichkeit gar nicht in sich hineinnehmen, weil es ja schon die völlig geschlossene, nach ihren eigenen Gesetzen völlig selbstgenugsame, jede andere deshalb prinzipiell von sich ausschließende Anschauung eben desselben Inhalts ist, der als „Wirklichkeit" eine nicht mehr und nicht weniger selbstgenugsame Anschauung geworden ist.

Die dogmatischen Inhalte.

Wenden wir uns mit der zuvor gewonnenen Gesamtdeutung des Rembrandtschen Lichts zu seinem Sinn innerhalb der religiösen Kunst als solcher zurück, so ist mit ihr das Entscheidendste an Ablehnung alles dogmatischen Inhaltes vollzogen. Darum wüßte ich in der ganzen Kunst, mindestens bis zur Schwelle der modernsten, keine Bilder, die so wenig in den Kult hineingehörten, sich so wenig zu Kirchenbildern eigneten. Solange der biblische Vorgang immerhin noch der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist, mögen seine personalen Träger ihre kirchlich traditionale Bedeutung ganz in die autonome des subjektiven Religiös-Seins aufheben — das Ganze, die Szene überhaupt bleibt noch die in der objektiv heiligen Überlieferung gegebene. Aber auch dies fällt jetzt fort, wo das Licht nicht mehr da ist, um jene Szene zu

beleuchten, sondern umgekehrt nur das Licht in seiner selbstgenugsamen Dynamik, Tiefe, Gegensätzlichkeit der Gegenstand der Darstellung ist, zu dem der menschlich biblische Vorgang sozusagen die Gelegenheitsursache ist. Wie sich an den Individuen das ausdrückt, was über alle dogmatischen Daten hinwegreicht oder auch sie begründet: die Frömmigkeit schlechthin, die seelische Existenz in ihrer religiösen Bedeutung überhaupt — so ist nun der Vorgang als ganzer, sein Historisches, kirchlich Fixiertes auf das Allgemeinste, auf das Licht reduziert, die Gesamtstimmung gleichsam einer übersingulären Seele offenbarend, deren Religiosität dieses Stück Welt durchflutet, eine Religiosität ersichtlich, deren Aufschwünge und Vertiefungen, Schauer und Seligkeiten diesen wie jeden anderen konfessionellen Inhalt übergreifen, weil sie einen jeden als das schlechthin Allgemeine seines Wesens unterbauen.

Dies alles darf nicht so verstanden werden, als hätte Rembrandt die eigentliche und einzige religiöse Malerei geschaffen; im Gegenteil, das ganz Einzige dieser Kunst tritt erst an ihrem Gegensatz und seinem Rechte hervor: an der objektiv religiösen Kunst, an derjenigen, deren Voraussetzung das Bestehen religiöser Tatsachen und Werte außerhalb der individuellen Seele ist. Ich habe diesen Gegensatz zuvor skizziert und es erübrigt nur noch, einige Grenzen zu bezeichnen, die die Religiosität eben der individuellen Seele und ihr Ausdruck dadurch findet, daß sie auf sich selbst beschränkt ist, daß ihr religiöses Leben sich rein innerlich und ohne angedeutete Beziehung auf seine Transszendenz vollzieht. Es handelt sich nicht nur darum, daß die Kunst einer objektiven Religion die heiligen Wesen und Ereignisse in ihrem für sich bedeutsamen, von ihren zufälligen seelischen Reflexen gelösten Dasein darstellt; sondern gerade um diejenigen subjektiven Vorgänge in der gläubigen Seele, die durch die Betonung jener überweltlichen Welt, jener objektiven Heilstatsachen in ihr ausgelöst werden. Natürlich sind auch die Menschen der Rembrandtschen Religiosität vom Überirdischen als Ahnung, Gewißheit, Erschütterung erfüllt; allein die ihnen gegenüberstehende Existenz des Transzendenten ist für sie nicht das

Primäre, sozusagen nicht das Substanzielle ihres religiösen Verhaltens, entscheidend bleibt immer der Strom, der aus der Seele selbst hervorbricht, ihr innerlich eigenes Sein als ihr religiöses Fatum. Aber eben darum hat der Bezirk auch der seelischen Erlebnisse in Rembrandts religiösen Darstellungen unverkennbare Lücken.

Es fehlt zunächst ein wesentliches Motiv des Christentums: die Hoffnung — ein Affekt, der freilich nur als positives Bezogensein auf ein Jenseitiges, Überseelisches in der Seele auflebt. Während über allen Figuren des Trecento das Paradies Dantes schwebt, während in den exzentrischen Bewegtheiten des Barock der Mensch sich förmlich in den Himmel hinaufreißt, ist bei Rembrandt weder Hoffnung noch Hoffnungslosigkeit, seine Gestalten stehen jenseits dieser Kategorie, die Seele hat sich aus den Überschwenglichkeiten von Himmel und Hölle auf das zurückgezogen, was im unmittelbareren Sinne als diese ihr Besitz ist. Auch die religiösen Erfahrungen des Erlösungsbedürfnisses und der Gnade sind diesen Gestalten nicht gegeben. Mögen die so bezeichneten seelischen Zuständlichkeiten sich auch aus den innerseelischen Kräften erzeugen, so gewinnen sie ihr spezifisches Wesen erst mit dem bewußten Hinsehen auf etwas außerhalb der Seele, wovon sie als ganze abhängig sei. Hier offenbart sich eine ganz weit ausgreifende Form des menschlichen Verhaltens. Wir mögen psychologisch davon überzeugt sein, daß es für uns nur immanentes Bewußtsein gibt, daß unsere Lebensinhalte nur Modifikationen des Selbstbewußtseins sind; und metaphysisch, daß alle unsere Erfahrungen und Wertgewinne nur auf dem Wege der Seele zu sich selbst liegen, daß sie nichts finden kann als was von vornherein ihr Eigentum war; so führt doch diese innere Entwicklung unzählige Male über Äußeres, und sie kann nun ihr Ziel und ihren gesteigertsten Wertpunkt — zugegeben selbst, daß diese ausschließlich in ihr selbst liegen —, überhaupt nicht direkt, sondern nur auf dem Umwege über etwas gewinnen, was sie als ein ihr Äußeres anerkennt. Dies wird damit zusammenhängen, daß es überhaupt das Wesen des Lebens ist, sozusagen über sich selbst hinauszugehen, jeden Moment über sich hinweggreifen zu

lassen — in dem Selbsterhaltungstriebe, im Zeugen, im Vorstellen, im Willen. Dieses Über-sich-selbst-Weiterdrängen, Sich-aus-sich-selbst-Heraussetzen wird gewissermaßen rückläufig; nachdem es den Weg über die äußere und ideelle Objektivität gewonnen hat, kehrt das Leben in sich selbst zurück, mit Besitztümern und Reaktionen, die zwar nur ihm gelten, die es aber nur mit diesem Hindurchgehn durch das Andere erreichen oder erzeugen konnte. Angenommen, mit alledem kreiste die Seele doch in sich selbst, so wäre das Schwingen über sich selbst hinaus, das Schaffen des Andern, des Gegenüber, auf das die Seele erst reagiert — das wäre eben die Art ihres inneren Lebens. Nun gibt es gewiß Vollendungen der Seele, die ganz und gar in ihren Grenzen beschlossen bleiben, Werte des Seins, des Fühlens, des Sichentwickelns, des Ringens; und in der Atmosphäre und Intention solcher Werte hält sich die Religiosität, die Rembrandt ausdrückt. Nimmt man aber selbst an, daß es sich in aller Religion in Wirklichkeit nur um dieses Innerliche, um eine Art des Selbstlebens der Seele handle, und daß alle außerseelische Objektivität in ihr nur Mythos, nur Spiegelung, Hypostasierung, oder was sonst sei — so ist unleugbar, daß gewisse rein innerliche Erlebnisse eben nur zustande kommen, wo jene Atmosphäre der Immanenz durchbrochen wird und die Seele, mit einem zentrifugalen Akzent, auf objektive Gebilde hin und in der Form des Umweges über sie lebt. Nur so ist „Glaube“ da — obgleich die „Gläubigkeit“ ein rein innerseelisches Verhalten sein mag. Nur so können Hoffnung und Verworfensein, Erlösung und Gnade jeweils den religiösen Ausdruck beherrschen, gleichviel ob das Gegenüber, das all dieses bedingt, von einem andern als dem religiösen Standpunkt, z. B. von dem intellektuellen aus, als ein Gebilde der Seele selbst erscheint. Darum fehlt dieser Religiosität das Moment der Gefahr. All die furchtbaren Ungewißheiten, das Preisgegebensein, das Tasten ins Dunkle gibt es hier nicht, nicht die Gefährdung durch die absolute, vom Jenseits her kommende Forderung, die Michelangelos Leben zerriß und, in wie vielen Umsetzungen immer, auch in das Leben seiner Gestalten sich fortsetzte. Damit soll den Rembrandtschen kein

philiströses Sicherheitsgefühl imputiert werden. Vielmehr, sie stehen ganz jenseits der Alternative von Gefährdung und Rettung, weil dies beides, nebst allen Erscheinungen der dadurch festgelegten Reihe, erst mit der Verlegung des religiösen Lebensakzentes auf den objektiven religiösen Gehalt auftritt. Wenn dieser Akzent auf dem subjektiven religiösen Prozeß ruht, mag dieser in sich noch so metaphysisch und ewigkeitswertig sein; sobald aber die Religiosität ihrem tiefsten Sinne nach eben nicht in der Form des Gegenüber von Subjekt und Objekt verläuft, fehlt die Voraussetzung für jene Affekte. Darum ist, daß sie sich nicht in der Rembrandtschen Kunst finden, nicht einfach ein Manko, sondern die notwendige und bestätigende Folge ihres Wesens, das sich polar und mit einzigartiger Entschiedenheit und Größe den Kunsttypen der objektiven Religion entgegensetzt.

Zum Abschluß

Schöpfertum und Gestaltertum.

Die Leistungen der Geistesgeschichte werden von einem Gegensatz durchzogen, den man als Schöpfertum und Gestaltertum bezeichnen kann. Bei einer gewissen Ausspannung der Begriffe zwar gibt es jenseits der reinen Nachahmungen kein Menschenwerk, das nicht gleichzeitig gestaltend und schöpferisch wäre. Wie es uns nicht gegeben ist, körperliche Substanz zu erschaffen, alles äußere Tun vielmehr gegebene physische Elemente umlagert, umformt, so gibt es auch kein geistiges Tun und Wirken, das nicht die Gegebenheit irgendwelcher geistiger Materialien voraussetzte. Andererseits aber ist das noch nicht Dagewesene, jedenfalls die aus der nicht deduzierbaren Eigenkraft des Individuums erfolgte Umgestaltung oder Weiterbildung des Gegebenen eben ein Schöpfertum, in all solchem Wirken liegt ein Element, durch das alles Vorgefundene und Überlieferte um ein gewisses Maß vermehrt wird, und das mit diesem Vorgefundenen und Überlieferten, von ihm weitergebildeten, die Einheit des Werkes ausmacht. Diese eigentümliche Kombination macht den Menschen zum historischen Wesen. Das Tier wiederholt schlechthin, was seine Gattung von je und je getan hat; gerade deshalb fängt jedes Individuum von vorn an, da, wo auch dessen Vorfahren angefangen haben. Der Mensch, gerade weil er nicht nur wiederholt, sondern Neues schafft, kann nicht jedesmal von neuem anfangen, sondern braucht ein gegebenes Material, gegebene Antezedenzien, an denen oder auf Grund derer sich seine Leistung als Neuformung vollzieht. Wir würden aber nicht historische Wesen sein, wenn wir absolut schöpferisch wären, unser Wirken schlecht-

hin Neues schüfe — damit wären wir sozusagen überhistorisch — noch wenn wir ohne Schöpfertum uns absolut an das Gegebene und etwa seine nur mechanische Umstellung, seine Umformung im engsten Sinne hielten. Historisch aber nennen wir eine Existenz, die zwar Neues und erst ihr Eigenes schafft, aber auf Grund und als Fortbildung, Formgebung eines schon Vorhandenen und Überlieferten — die organische Synthese von Schöpfertum und Gestaltertum, die wir leben.

Diese allgemeine einheitliche Grundlage anerkennend, dürfen wir nun doch innerhalb der Produktivität menschlicher Individualitäten die wesentlich gestaltenden von den wesentlich schöpferischen scheiden — so schwer es sein mag, die Scheidung nach objektiven Kriterien zu vollziehen. Vielleicht sind solche Kriterien überhaupt nicht auffindbar, sondern man kann nur durch Hinweis auf einzelne Beispiele den einen und den andern Charakter klarlegen. Sieht man Volksindividualitäten daraufhin an, so ist gar kein Zweifel, daß die klassisch griechische als eine gestaltende gelten muß — womit selbstverständlich an das unvergleichlich schöpferische Genie ihrer Geistigkeit nicht gerührt, sondern nur dessen besondere Äußerungsart charakterisiert werden soll. Von der indischen, wie von vielen späteren westeuropäischen Spekulationen hat man den Eindruck, daß sie sich in den Grund der Dinge einbohren und aus ihm eine neue Welt wachsen lassen wollen, die dann freilich mit der gegebenen Welt übereinstimmen soll. Dem Griechen aber ist die gegebene Welt der unverlierbare Stoff, in dessen gedanklicher und künstlerischer Formung sich sein geistiges Bemühen erschöpft. Dabei braucht er weder Empirist noch Naturalist zu sein, denn er begnügt sich keineswegs mit der gegebenen Welt, sie ist ihm die Materie, die ὕλη, die er gedanklich und künstlerisch formt, damit sie seinem allbeherrschenden Bedürfnis nach anschaulicher Geschlossenheit und in sich harmonischer Vernunft entspreche. Im Gegensatz aber zu der Souveränität nicht nur, sondern verächtlichen und verneinenden Unbekümmertheit gegen das Gegebene, mit der die hieratische Kunst Ostasiens und Ägyptens ihre Phantasiegebilde hinsetzt, bleibt der Grieche immer der Sohn

der Erde; und dies nicht allein, weil die Gegebenheit der nie ganz verlassene Stoff seiner formenden Tätigkeit ist, sondern weil das nun Geformte selbst in das Gegebene hineingestellt wird oder selbst den Charakter einer Gegebenheit tragen soll. Die Platonischen Ideen, ebenso logische Bedeutung wie fordernde Norm des Irdischen, bilden doch eine überhimmlische Welt, die die Seele in ihrer vorirdischen Existenz als eine gegebene schaut, um von ihr aus das Irdische denkerisch und praktisch zu gestalten. Selbst der Liebesaffekt ist für Plato keine eigentliche Spontaneität der Seele, sondern entsteht, indem das irdisch Gegebene an das im Ideenreich gegebene Urbild der Schönheit erinnert. Die Sehnsucht der klassisch-griechischen Denker oder vielmehr ihr unerschütterlich dogmatisches Zentrum ist das Sein, die feste, in sich ruhende Substanz. Unter dieser Voraussetzung versteht es sich, daß ihre schöpferische Tätigkeit eben nur Formgebung sein kann. Und selbst ihre dramatische Poesie offenbart diesen Zug, wenn sie sich die immer neue Aus- und Umformung der immer gleichen überlieferten Sagenstoffe zur Aufgabe macht. Darum kennt ihr Drama auch keine eigentliche Schuld. Das Tragische ist ihnen die Gegebenheit: daß der Mensch so und so ist, dies und dies tut oder leidet, und das Problem ist nur, wie seine Kraft und sein Ethos dieses Gegebene formt und wie der Dichter es zum Gebilde macht. In den uferlosen, unplastischen Grund der niemals „gegebenen" Freiheit, aus dem die Schuld unmittelbar hervorgeht, steigen sie nicht herab. Das Freiheitsproblem ist ihnen überhaupt nicht in seiner Tiefe aufgegangen, weil sie allenthalben auf dem Boden des Seins und der gegebenen Welt stehen, die der Geist durch Formung bestimmt.

So viele und höchste schöpferische Kraft nun auch diese Formung voraussetzt, so kann man doch eine andere Wesensart im spezifischen Sinne schöpferisch nennen, diejenige, deren produktive Kraft Stoffe und Formen ihrer Gebilde in engerer Einheit hervorbringt. Man möchte mit einer gewissen Paradoxie sagen: aus dem Nichts — weil man hier eben nicht wie bei den klassischen Gebilden eine vorbestehende Gegebenheit fühlt, über die jetzt erst die neue schaffende Form kommt. Natürlich ist

in jedem Falle das Hineinnehmen gegebener Daseinsstücke nicht ausgeschlossen, so wenig wie die Naturtreue des Kunstwerks: der Unterschied des geistigen Wollens, der Intention wird davon nicht berührt. Ebenso versteht es sich von selbst, daß kein historisches Wesen die absolute, begrifflich reine Verkörperung der einen Seite ist, daß nicht nur Übergänge und Mischungen, sondern auch Fraglichkeiten und Mehrdeutigkeiten der Zuweisung an die eine und die andere oft an den Realitäten eine Unentschiedenheit oder Versöhnung zwischen jenen zeigen, von der sie als Prinzipien nichts wissen. Sie stoßen aber auch — und das ist besonders belehrend — in einzelnen Individuen zu Hemmung und Kampf zusammen. Michelangelo war gewiß der vollkommenste Typus des Schöpfers: die von seinen Gestalten bevölkerte Welt ist ausschließlich in seinem Geiste erwachsen. Allein er formte sie nach den Normen der klassischen Tradition, und diese übten den Zwang, an dem das Ungestüm seiner Schöpferkraft sich fortwährend brach, in dem es sich, zu tragischem Konflikt, eingeengt fühlte: die klassische Formgebung legte ihm ein ihm im Innersten fremdes Gesetz auf, nicht nur weil er eine gotische Seele war, sondern prinzipiell, weil diese Formen überhaupt den eminenten Ton einer vorbestehenden Gesetzlichkeit tragen, der der Freiheit des Schöpfertums widerspricht. Die Kraft seines Genies hat den Werken dennoch Einheit errungen. Denn wie Frieden eine Einheitsform heterogener Elemente ist, so ist es auch der Kampf. Was man von je an Michelangelos Gestalten empfunden hat: daß die Gewalt einer von innen vorbrechenden Leidenschaft gegen die Strenge der Form anringt, daß eine an sich formlose Dynamik in den Bann klassischer Gesetzlichkeit des Umrisses gestellt wird und daß als Einheit des Ganzen der Moment der Machtgleichheit der Parteien erfaßt ist — dies ist auf das Subjekt hin angesehen nichts anderes als die gleichzeitige Herrschaft des antagonistischen Paares: Schöpfertum und Gestaltertum. Raffael aber läßt von diesem Dualismus nichts spüren. Von vornherein ist sein Problem die Umformung des Gegebenen in eine Welt des Schönen, deren Ungestörtheit von undurchbrechlichen, weil selbstverständlichen Gesetzen gewähr-

leistet ist; die einzelnen Gestalten erscheinen wie aus den allgemeinen Formprinzipien entwickelt, wie im logischen Schluß sich aus zwei allgemeinen Vordersätzen ein determinierterer Schlußsatz ergibt.

Das Schöpfertum nun, in dem angedeuteten engeren Sinne, entzieht sich der analytischen Beschreibung mehr als das Gestaltertum. Denn sein Erzeugnis hat nicht angebbare Elemente, aus denen es erwüchse, sondern steigt als unmittelbare Einheit aus dem tiefsten, zeugenden Grund der Persönlichkeit auf. Hier ist kein Gesetz irgendwelcher vorbestehender Formen, das über eine gegebene Welt käme (mögen diese Formen ihrerseits auch erst vom Geist erzeugt sein), kein nur substanzieller allgemeiner Grund der Dinge, den die Gestaltung zur Klarheit und Vernünftigkeit brächte, wie es in der Klassik der Antike, der Renaissance und auch Goethes vorliegt. Hier spricht vielmehr das Leben in dem absoluten Sinne, in dem es nicht mehr in irgendeinem Gegensatz zur Form steht, sondern als Sein selbst, mit seiner nur diesem verhafteten, nicht ablösbaren Form entspringt. Bei den größten Vertretern dieses Typus, bei Shakespeare und Rembrandt (auch der späte Beethoven gehört dazu, aber die Sonderart der Musik würde seine Herbeiziehung in der jetzt fraglichen Richtung allzusehr komplizieren) sehen wir die Gebilde nicht durch einen Sinn oder eine Form hindurch, die sich jenseits dieser individuellen Verwirklichung ausdrücken ließe. Othello als Verkörperung der Eifersucht oder Macbeth als die des Ehrgeizes anzusehen, wäre nicht sinniger, als daß der Turm des Straßburger Münsters dazu da wäre, das abstrakte geometrische Dreieck zu verkörpern. Nicht von Shakespeare und Rembrandt als Persönlichkeiten her gesehen oder als Ausdruck ihrer Werthöhe, sondern um der immanenten Art ihrer Gebilde willen, muß man sie als Schöpfer im Gegensatz zu den Gestaltern charakterisieren. Man mag hier, nur zu verdeutlichendem Symbol, die verschiedenen Vorstellungen über die göttliche Macht heranziehen. Man stellt sich diese einerseits als die schlechthin schöpferische vor: die Substanz des Daseins wie seine Formen und Schicksale sind durch Schöpfertat Gottes aus dem Nichts entsprungen. Da nun aber dieses Ent-

stehen aus dem Nichts dem Denken eine kaum überwindliche Schwierigkeit bietet, so setzt man, andrerseits, das substanzielle Sein als ein von Ewigkeit bestehendes, an dem die göttliche Macht die Formung zu der gegebenen Welt vollzöge. Dort ist die unmittelbare Existenz des ganzen Daseins, in dem sich Stoff und Form überhaupt nicht scheiden, der Beweis für ein göttliches Schöpfertum, weil diese Existenz doch eine absolute Ursache fordert — hier weisen die Gesetzlichkeit und Zweckmäßigkeit, die Schönheiten und Harmonien des Weltbaues auf einen Baumeister hin, der den rohen, bloß daseienden Stoff so sinnvoll geformt habe. Dies sind ersichtlich die religiösen Verabsolutierungen des Gegensatzes, der hier für das Kunstgebiet in Frage steht.

Wenn man nun das Schöpfertum in diesem bestimmten Sinne erfaßt — im weiteren ist, wie gesagt, natürlich auch das Gestaltertum schöpferisch — so ist es eigentlich nur eine Zusammenfassung alles bisher Vorgebrachten, daß Rembrandt auf diese Seite des Gegensatzes gestellt wird. Das Prinzip des Lebens wie das der Individualität, in der Bedeutung, die ihnen hier zuerkannt wurde, wehrt sich gegen die Scheidung der Form von der Seinstotalität, selbst dann, wenn diese Form nichts Überliefertes, sondern völlig originale, eigene Produktion ist; es genügt, daß sie innerhalb des Werkes jene Betonung hat, die sie als ein wenn auch nur ideell Allgemeines von dem Dasein dieser einzelnen Gesamtgebilde abtrennbar macht. Wo dies der Fall ist, scheint immer über einen gegebenen Stoff, der mehr oder weniger willig ist, die Form zu kommen und so erst das individuelle Gebilde erzeugt zu werden, während dieses dem Schöpfertum in unmittelbarer Einheit erwächst. Dies scheint historisch mehr dem germanischen Geist zu eigen, womit freilich begreiflich wird, daß er für die anders gerichtete Sinnesart manchmal etwas Unförmiges, ja Stilloses hat, da ja Stil immer ein formal Allgemeines ist, das der realen Einzelheit das Gesetz ihrer Erscheinung auferlegt. Und zugleich begreifen wir damit einen der Gründe, aus denen das germanische Wesen dem Außenstehenden unzugängig ist. Denn ersichtlich erleichtern allgemeine Formen des Tuns und

Bildens das Eindringen in die Gebilde. Der Punkt, an dem der Rembrandtisch-germanische Individualitätssinn sich mit seinem Schöpfertum tief verbindet, liegt in der Ablehnung der allgemeingültigen — oder was dasselbe ist, für sich gültigen — Form. Daß Shakespeare und Rembrandt den klassizistisch gerichteten Zeiten vielfach als Barbaren erschienen, ist die künstlerische — und als solche den Grundgegensatz ebenso heraushebende wie doch auch mildernde und versöhnende — Metamorphose eines fundamental germanischen Zuges, der auf den Fremden unleugbar als eine gewisse Ungeschicklichkeit und Formlosigkeit wirkt; auf den Mangel an jenen allgemeinen Formen, die gewissermaßen als Brücke zu der einzelnen Realität funktionieren können, gründet sich jene Einsamkeit und Schwerzugängigkeit des germanischen Geistes, die sich in seinem Verhältnis zu der übrigen Kulturwelt immer von neuem erweist.

Die Gegensätzlichkeiten in der Kunst.

Die Gegensätze: zwischen dem klassischen und dem Rembrandtschen Stil, ebenso wie zwischen der Kunst der objektiven Religion und der subjektiven, scheinen das Bild einer Gegnerschaft, einer inneren Feindseligkeit, eines positiven Sich-Ausschließens mit sich zu bringen; an so entgegengesetzten Polen menschlicher Möglichkeiten steht beides, als stellte es einen Jeden nur vor die Wahl, sich für das eine oder für das andere zu entscheiden. Hier besteht nun ein höchst wirkungsvoller Unterschied zwischen den großen Geistesgebieten. Innerhalb der Theorie wird jeweils nur eine Wahrheit anerkannt; es mag verschiedene gleichberechtigte Wege zu ihr geben, aber jede definitive Festsetzung erfolgt unter unbedingtem Ausschluß jeder andern Beantwortung der aufgeworfnen Frage. Das praktische Verhalten, durch Gefühl und Willen bestimmt, folgt manchmal der gleichen Form, eine mögliche Entscheidung radikal abzulehnen, wenn eine andere getroffen ist; manchmal aber versuchen wir, zwei logisch einander widersprechende Wege dennoch gleichzeitig zu begehen, oder Mischung und Kompromiß zwischen ihnen zu erreichen, oder, den einen Entschluß verwirklichend, er-

kennen wir wenigstens den andern als gleichmöglich und gleich berechtigt an. Viel eigenartigere Deutung aber verlangen die Gegensätzlichkeiten der Kunst. Für den Schöpfer ist das Problem nicht diskutabel, da er eben der Schöpfer je einer Seite des Gegensatzes ist. Aber eine Wertentscheidung scheint nicht nur von dem subjektiven, verantwortungslosen Geschmack des Beschauers getroffen zu werden, sondern wir meinen mit einer Entscheidung doch auch ein, wenn auch von einseitiger Betonung nicht freies, so doch seiner Intention nach objektives Urteil zu fällen. Allein die allerentschiedenste Einseitigkeit in der Empfindungsweise und Stilrichtung des Kunstwerks enthält dennoch nicht das Parteimäßige, die Gegensätzlichkeit Betonende, mehr oder weniger Aggressive, das jenen andern menschlichen Äußerungen eigen ist. Eine große Kunst mag so radikal wie möglich eine Gesinnung, einen Stil vertreten — sie ist nie ein Exklusives, das seinen Gegensatz, indem es ihn abweist, doch fordert, sondern irgendwie liegt die Ganzheit des Lebens in ihm, die alle Gegensätzlichkeiten übergreift. Das ist die logisch gar nicht faßbare und dennoch unleugbare Möglichkeit der Kunst: daß sie aus dem tiefsten, ja singulärsten Einzigkeitspunkt der Persönlichkeit quillt, als dessen Ausdruck, und dennoch diese Sonderheit als Gefäß des schlechthin Allgemeinen und All-Einheitlichen empfinden läßt; jene Einseitigkeit verrät einen Lebensstrom, dessen sie, wie jede andere der gleichen Schicht, eine Welle ist. Hierzu gibt es wohl nicht viele Analogien: jeder Nationalcharakter etwa, insofern er weltgeschichtliche Bedeutung hat, trägt in seiner Partikularität das schlechthin übereinzelne Menschentum, und dies ist eben die Bedingung weltgeschichtlicher Bedeutung. Man könnte auch an Religionen denken und das Absolute, das ihre jeweilige historisch-eigenartige Bedingtheit zu Lehen trägt. Dennoch hat die Religion hier eine der Kunst gegenüber ungünstigere Form. Der eigentliche Grund ihres Wesens und Werdens als eines Gebildes ist das Absolute, sie steigt aus dem schlechthin Über-Einzelnen auf und mündet in ihm. Wo immer sie nun als partikulare auftritt, in den Relativitäten des Lebens Partei ergreift, sich mit einer Wirkung oder Eigenschaft offenbart, die eine andere ausschließt,

fällt sie irgendwie von ihrem letzten Sinne ab; die Übereinzelheit und die Einzelheit zu vereinen, bedeutet für sie Verengerung, weil ihr Boden die erstere ist. Für die Kunst dagegen, die in der letzteren ihre Wurzel hat, bedeutet deshalb dieselbe Vereinigung eine Erweiterung; für jene immerhin eine Art Abkehr von ihrer definitiven Bedeutung, für diese ein Auf-sie-Zugehen. Wie man die Gesamtwerte anderer Gebiete also auch dem künstlerischen gegenüber einschätzen mag: seine Möglichkeit, in der vollsten Eigenheit des Stiles, der Künstlerpersönlichkeit, des einzelnen Werkes, eine Ganzheit des sinnvollen Daseins widerspruchslos und als wäre überhaupt keine Zweiheit vorhanden, zum Ausdruck zu bringen, scheint von allen großen Geistesgebieten nur diesem gegeben zu sein. Hier liegt vielleicht eine der tiefsten Symbolisierungen der Lebensstruktur überhaupt durch die Kunst. Ich erinnere an die Erwägung, mit der diese Blätter begannen. Das Leben eines jeden seiner Träger hat seine Ganzheit nicht in der Summe seiner einzelnen Momente (man wüßte auch nicht, wie diese Addition sich vollziehen sollte); sondern jeder Augenblick ist das ganze Leben, dessen Wesen es eben ist, bald schwächer, bald stärker zu sein, so oder anders gefärbt, diesen oder jenen Inhalt verwirklichend. In jede dieser jeweiligen Gestaltungen aber ist immer das ganze Leben gegossen, es gibt nicht ein Leben jenseits seiner einzelnen Momente, sondern immer nur das eine und ganze, so sehr seine unaufhörlich wechselnden Formen ihrer begrifflich ausdrückbaren Bedeutung, ihrem abgelösten Sachsinne nach einander widersprechen oder zusammenhanglos nebeneinander stehen mögen. Und dies eben überträgt sich in seinen künstlerischen Ausdruck (was natürlich nur für jene Schicht höchster Allgemeinheit gilt, die den Gegensatz von spezifischer Bejahung und Verneinung dieser Lebensauffassung durch die einzelnen Kunststile selbst noch umschließt). Nur daß, weil es sich hier um ein Teilgebiet und eine aus dem Lebensprozeß auskristallisierte Gegenständlichkeit handelt, die Formung des Lebens in das einzelne Kunstwerk hinein eine mehr oder weniger vollkommene sein kann, und dies um so entschiedener, als „das Leben“ hier einen weiteren, überindividuellen Sinn hat. Wenn die

inhaltliche und funktionelle Unterschiedenheit der Lebensmomente sie nicht hindert, das jeweilige ganze Leben ihres Trägers darzustellen, so kann jeder Kunststil, in allen angebbaren Zügen von jedem andern unterschieden, doch ein Gefäß sein, dessen besondere Form die Ganzheit des Lebens in sich aufnimmt. Die Andeutung dieser Perspektive wird genügen, um die aufgezeigten Kontraste der Kunststile dem Verdacht einer gleichsam feindseligen Wertrangierung zu entrücken. Wo das, wie ich zugebe, logisch dunkle Verhältnis besteht, daß jede der Parteien das ganze Leben, wenn auch nicht in begrifflich-numerischem Sinne dasselbe Leben enthält, da ist es zwar geboten, sie zu scheiden, aber nicht, zwischen ihnen zu entscheiden.



INHALT

Drittes Kapitel. Religiöse Kunst.

Zum Abschluß.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H. in Leipzig.





